الشّخصيّة الشّرّيرة
فى
الأدب المسرحيّ

عصام بهيّ
كلّيّة البنات – جامعة عين شمس

الطّبعة الثانية ٢٠٠٧

بِسْمِ اللهِ الرَّحمَنِ الرَّحِيمِ

"رَبِّ اشْرحْ لي صدري، ويَسِّرْ لي أمري، واحْلُلْ عُقدةً من لساني، يفقهوا قولي"

(طه ٢٥-٢٨)

المؤلِّف: د. عصام بهيّ

العنوان: الشّخصيّة الشّرّيرة في الأدب المسرحيّ

الناشر: مكتبة الأنجلو المصريّة ١٦٥ شارع محمد فريد– القاهرة. ت: ٣٩١٤٣٣٧ تليفكس: ٣٩٥٧٦٤٣.

رقم الإيداع	
الترقيم الدولي	

إهداء

إلى والدي ... الّذي تركني وأنا نبتةٌ صغيرة، لكنّه ترك لي حبَّ العلم والمعرفة. وكم حلُمتُ بأنّه معي في كلّ خطوةٍ أخطوها، وأنّه يبتسم – لعلّها ابتسامة الرّضا – لكلّ إنجاز!

وإلى والدتي، الّتي حملتْ العبءَ بعده، فما كلَّتْ، ولا شَكَتْ، ولم تفارقنا إلاّ بعد أن حضرتْ مناقشة هذا البحث، ولعلّها اطمأنّتْ، فغادرت!

"رَبِّ ارْحَمْهُمَا كَمَا رَبَّيَاني صَغِيرًا"

مقدّمة الطّبعة الثّانية

هذه هي الطّبعة الثّانية لهـذا الكتـاب "**الشّخصـيّة الشّـرّيرة في الأدب المسرحيّ**"، وكنتُ قد نشرتُه، للمرّة الأولى، في الهيئة المصريّة العامّة للكتـاب عـام ١٩٨٦، وكان قد عنّ لي، وقتها، واستعجالاً لرؤية عمل لي مطبوعاً، كما هي عـادة الشّباب دائماً! – أن أحذف منه بعض الأجزاء تخفيفًا. لكنّي أعترف أنّ ذلك القرار لم يكن قراراً صائباً! وبعد أن أصبح الكتاب بعيد المنال عن أيدي القرّاء والباحثين، وبات من الضّروريّ إعادة طبعه من جديد، وجدتُ الفرصةَ سانحة أن أعيد طبعه علـى مـا كان عليه أوّلاً، وأُعيد إليه ما حُذف منه! وهاهو الكتاب يُنشَر — في هذه الطبعـة — كاملاً، بلا أيّ حذف، وبلا أيّ إضافة، إلاّ ما اقتضاه توضيحُ فكرةٍ، أو استقامةُ تعبيرٍ، أو تعليق على ظرف آنيّ، من ظروفنا الاجتماعيّ أو السّياسيّة الّتي تمـرّ بنـا، أو — إن شئتَ الدِّقّة — الّتي تحطننا تحت أقدامها! وهو قليل!

ولقد كان مقرّراً لهذه الطّبعة أن تصدر منذ شهور خلت، لكنّي أجّلتُ هـذا الإصدار رغبةً في إضافةٍ — لا أظنّها قليلة! — بذلتُ فيها جهداً — لا أظنّه متواضعاً! — وأنوي — إن شاء الله تعالى — أن أبذله في كلّ عمل أكتبه أو أُعيد نشره، أحيي به سُنّة في الكتابة العربيّة كنّا نجدها مفيدة للغاية، وتعلّمنا منها الكثير في طفولتنـا وشـبابنا، لكنّها، للأسف الشّديد، امّحت، أو كادت (حتّى في كثير من الكتب المتخصّصـة في اللّغة والأدب "العربيّ"!) – كما ذهبت عادات كثيرة، كانت جميلة ومفيـدة، مـن حياتنا العلميّة والعمليّة! — هي سُنّة الضّبط وبخاصّة للمواضع الّتي قد تكون مُشـكلةً نحْويّاً – والتّشكيل لأكبر عدد ممكن من كلمات النّصّ، الّتي قد تكون مُلبسةً صـرفيّاً. كما حرصتُ أشدّ الحرص على وضع الشّدّة علـى الحـروف المشـدَّدة. فالضّـبط والتّشكيل ليس نافلةً في العربيّة، لكنّه فرض على أهل اللّغة وآدابها، وبخاصّـة علـى القائمين بأمرها في الجامعات، عسى أن يكون هذا وسيلة من وسائل استقامتها علـى ألسنة أبنائنا، وحلاًّ من الحلول المتاحة لاستعادة مكانتها بين أبناء الأمّة، والكشف عمّا

انطمس من معالم جمالها البنائيّ والتّعبيريّ، ودقّتها، بل حتّى جمالها الشّكليّ – عبرَ الضّبط والتّشكيل، وهو ما اكتشفه كثيرٌ من الفنّانين التّشكيليّين، الّذين أصبحوا يأخذون الحروف العربيّة، مشكّلةً، وحدات جماليّة للوحاتهم التّشكيليّة! إنّها محاولة أجدها بديلاً معقولاً من مشاهدة البناء يسقط، ثمّ البكاء عليه، بعد ذلك، بكاء الأعزل القليل الحيلة، وحتّى لا يُقال إنّنا شعبٌ أدمن البكاءَ على الأطلال!

عسى الله، تعالى، أن ينفع به؛ فهو، سبحانه، وحده، من وراء القصد.

عصام بهيّ

سبتمبر ٢٠٠٦

المقدمة

١

حين اقترح عليّ أستاذي أ. د. أحمد كمال زكي موضوع "**الشّخصـــيّة الشّـــرّيرة في الأدب المسرحيّ في مصر**" تحمستُ له وتخوفتُ؛ لأنّه موضوع جديد تماماً على دراساتنا الأدبيّة، بل حتّى على كتاباتنا النّقديّة. وفي حدود ما أعلم لم يَكتب أحدٌ في العربيّة عن هذا الموضوع من قبل، اللّهم إلاّ مادّتيْن؛ وردت إحداهما في "**معجم مصطلحات اللّغة والأدب**" للدّكتور مجـــدي وهبة والأستاذ كامل المهندس، والأخرى في "**معجم المصطلحات الدّراميّة والمسرحيّة**" للـــدّكتور إبراهيم حمادة، وعدا هذا لا نجد إلاّ كتابات عن "شخصيّات" شرّيرة في أعمال معيّنة، كالشّيطان أو فاوست أو دون جوان أو غير هؤلاء، وإن تكن كتاباتٍ تعالج البناء الفنّيّ لهذه الشّخصـــيّة أو تلك، دون أن تنظر إليها من ذلك المنظور الخاصّ الّذي يحاول هذا البحث أن يتبنّاه.

وحتّى المراجع الأجنبيّة الّتي وصلت إلي يديَّ لم يحوِ أحدها هذا العنـــوان العـــامّ علـــى الإطلاق، إلاّ مرّة واحدة في مواد معجميّة سأشير إليها في أثناء البحث، ولكنّي – على أيّة حال – لا أستطيع الجزم في هذا الموضوع جزماً كاملاً إلاّ في حدود ما عرفتُ من هذه المراجع المترجمـــة وغير المترجمة.

كان هذا يُلقي على الباحث عبء البدء؛ ليستكشف بنفسه بدايات الموضوع، ويؤصّله في الأساطير والتّراث الشّعبيّ والدّيانات والتّاريخ، لا يهدي سبيلَه إلا مجموعةٌ ضئيلةٌ من الكتابـــات العامّة التي تتناول تاريخ الشّيطان أو إبليس بصفة خاصّة.

ثم كان عليه أن يستكشف، في كتابات كثيرة عن الفنّ المسرحيّ، وظيفـــةَ الشّخصـــيّة الشّرّيرة في العمل المسرحيّ الّذي تشارك فيه، والّتي لا تكاد تشير إلى الموضوع إلاّ بملاحظات عامّة وسريعة، دون أن تصنع رؤية محدَّدة لوظيفة هذه الشخصية بخاصّة.

ثم كان عليه أيضاً أن يستكشف الشخصية الشريرة في عدد من الأعمال المسرحيّة العالميّة، من المسرح الإغريقيّ إلى المسرح الحديث؛ فكانت هذه القراءة من أكثر ما أفدْتُ منه علماً ومتعةً معاً، وفضلاً عن ذلك تطلّبت الدّراسة التّطبيقيّة أن يقوم الباحث بمسح شامل — أو شبه شامل — للمسرح المصريّ بعامّة، والأدب المسرحيّ منه بخاصّة، حتّى يختار مجموعة الأعمال الّتي استقرّ رأيه، نهائيّاً، على أن تكون موضوعَ بحثٍ، بعد كثير من تجارب الحذف والإضافة.

٢

واختيار الأعمال المدروسة هنا قام على مشكلة أساسيّة؛ فلا جدال أنّ بحث الشّخصيّة الشّرّيرة وتأصيل جذورها وملاحقة نماذجها- هو في ذاته جدير بالبحث العلميّ، وأن يفرد له عمل علميّ قائم بذاته، غير أنّنا — أستاذي وأنا — رأينا أن نضيف إلى هذا قضيّة أخرى، هي مدى قدرة هذه الشّخصيّة الشّرّيرة، بجذورها الضّاربة في أعماق الإنسان وأساطيره ودياناته، وتراثه الشّعبيّ والثّقافيّ- على التّعبير عن هموم الإنسان المعاصر بعامّة، والإنسان العربيّ على الأخصّ. أعني مدى قدرتها على التّعبير عن همومٍ عامّة، مثل مواجهة الاستعمار العسكريّ والثّقافيّ، والصّراع العربيّ "الإسرائيليّ" بتعقيداته الكثيرة، ومشكلات الحكم في المنطقة، ومشكلة البحث عن القوّة واحتكارها، واستخدامها في السّيطرة والتّعالي؛ عن طريق احتكار العلم ونتاج بحوث العلماء، وما موقف العلماء أنفسهم من هذا؟!

تلك وغيرها مشكلات معاصرة وجدت صداها في الأدب المسرحيّ المصريّ، منذ كتب محمّد فريد أبو حديد مسرحيّته "عبْد الشّيطان"، إلى أحدث مسرحيّة عالجها البحث، وهي مسرحيّة "اليهوديّ التّائه" ليسري الجندي[1].

فأساس الاختيار، إذن، أن تجمع الشّخصيّة إلى كونها تعبيراً فنّيّاً موفّقاً عن شخصيّة شرّيرة في إطار النّماذج العالميّة – أو تعبيراً جديداً عنها، وأن تعالج من خلالها، أيضاً، مشكلة من مشكلات حياتنا المعاصرة، أو أن تكون تعبيراً عن موقف ثقافيّ خاصّ تجاه مشكلة إنسانيّة.

ثم كانت — بناء على هذا — مشكلة التّصنيف؛ أيبدأ من النّماذج الشّرّيرة أم من المشكلات المعاصرة؟ ووجدتُ أنّ البدء من المشكلات المعاصرة سوف يطمس معالم النّماذج الشّرّيرة، الّتي وقف هذا البحث نفسه على معالجتها؛ لأنّ المشكلة الواحدة (مشكلة الاستعمار

(1) أنجز هذا البحث في ١٩٨٣.

مثلاً) يمكن أن تُعالج في إطار أكثر من نموذج شرّير، حيث يستطيع الرمز أن ينقل الدّلالات من مجال إلى مجال آخر في سهولة ويسر.

فإذا بدأنا بالنّماذج الشّرّيرة فإنّ دراسة المشكلات المعاصرة تتفتّت، ولا تنال من البحث التّركيز الكافي المطلوب لها، ولكن كان عليَّ أن أختار.

واخترتُ أن أبدأ من النّماذج الشّرّيرة؛ ليس لأنّ هذا البحث موقوف على دراستها فحسب، ولكن أيضاً لأنّ تأصيلها والتّمكين لحدودها ومعالمها إحدى غاياته الأساسيّة، وفي الوقت نفسه حملت الفصول عناوينَ داخليّة تشير إلى هذه المشكلات المعاصرة التي تُعالَج في إطار كلّ شخصيّة داخل النّموذج.

٣

أمّا المشكلة الأخرى التي صادفتني، فكانت أن تحمل المسرحيّةُ الواحدةُ أكثرَ من شخصيّة شرّيرة، لا بدّ لبحثها — وخضوعاً لمقتضيات التّصنيف العلميّ— أن تنتقل كلُّ شخصيّة إلى الفصل الّذي يستوعبها، في إطار النّموذج الّذي يقوم الفصل بدراسته، وكان هذا تفتيتاً لا مفرّ منه للعمل الواحد، ولكنّي — تغلّباً على هذه الصّعوبة، وعلى صعوبة أخرى سأشير إليها حالاً - اضطررتُ إلى تكرار الحديث عن العمل الواحد أكثر من مرّة، محاولاً الاختصار ما وسع البحث ذلك.

أمّا المشكلة الثّالثة فهي أنّ البحث يدرس "الشّخصيّة الشّرّيرة"، والشّخصيّة عنصر واحد من عناصر العمل المسرحيّ لا يمكن دراسته أو تحليله بمعزل عن العناصر الأخرى؛ لأنّ الشّخصيّة تحمل قيمتها وملامحها وأبعادها، بل تقدّم نفسَها أصلاً، من خلال علاقاتها بسائر الشّخصيّات في المسرحيّة، ومن خلال مواقفها وردود أفعالها تجاه الأحداث...وهكذا.

ولهذا حاولتُ — ما وسعني الجهد - ألاّ أدرس الشّخصيّة بمعزل عن العناصر الأخرى في المسرحيّة، محاولاً تحليل علاقاتها بغيرها من الشّخصيّات، ومواقفَها وردودَ أفعالها تجاه الأحداث وغير ذلك؛ الأمر الّذي نتج عنه — في بعض الأحوال شيء من تطويل العرض أو التّكرار في التّحليل. وقد حاولتُ — مع هذا - الاختصارَ بما لا يخلّ بالتّرابط الضّروريّ للبحث العلميّ.

والمشكلة الرّابعة — التي أثارها التّعامل المباشر مع الأعمال المسرحيّة — أنّ كثيراً من أعمال كتّابنا المسرحيّين - إلاّ قليلاً - غير متاحة الآن (وقت إنجاز البحث)؛ فمسرحيّة أبي حديد - مثلاً - لم تُطبَع منذ طبعتها الأولى سنة ١٩٤٥، ومسرحيّة باكثير "فاوست الجديد" لم تُطبع

على الإطلاق – في حدود ما أعلم – وليس هناك إلاّ التّسجيل الإذاعيّ لها، ومسرحيّاته عن القضيّة الفلسطينيّة لم تُطبع منذ طبعاتها الأولى (طُبعت بعد إنجاز هذا البحث!) وهكذا؛ الأمر الذي يخْشَى معه الكاتب أن تكون صلته بالقارئ مقطوعةً؛ فيضطرّ – ليعطي صورة كاملة، محايدة مع ذلك، للعمل المسرحيّ – إلى ذكر كثير من التّفصيلات في العرض، قد لا يقتضيه عرض مسرحيّة مطبوعة، ومتاح الاطلاع عليها في كلّ حين.

٤

اقتصر هذا البحث على بحث الشّخصيّة الشّرّيرة في "الأدب المسرحيّ" في مصر؛ إيماناً من الباحث بأنّ هذا النّتاج المكتوب بالفصحى هو الأكثر خلوداً واستمراراً، والأكثر فائدة لشُداة الأدب والثّقافة، والأكثر اتّصالاً بالتّراث المسرحيّ العالميّ في أعلى نماذجه الفنّيّة. ولا يعني هذا أنّ الباحث يرفض الأعمال المسرحيّة العامّيّة على إطلاقها؛ فهناك كُتّاب اشتهروا بأعمالهم المكتوبة بالعامّيّة، ولكنّهم يقفون بها على المستوى نفسه من الجودة الفنّيّة والقيمة الثّقافيّة التي لا ينكرها عليهم أحد، ولكنّ أحداً لا ينكر أيضاً أنّ الجانب الأعظم من هذا النّتاج، المعروض على المسرح بخاصّة، ينحدر – في كثير من الأحيان– لا إلى الضّعف الفنّيّ فحسب، بل أيضاً إلى الإسفاف والاستخفاف بعقول المتفرّجين وفقدان القيمة الفنّيّة والثّقافيّة معاً؛ الأمر الّذي ينتهي بفرض انتهاء أمرها بانتهاء عرضها، إلاّ نماذج نادرة!

ومن جهة أخرى، كان لهذا ضرورة عمليّة أخرى، هي التّضييق، ما أمكن، من حدود البحث؛ بحيث لا تتّسع مساحته، وتضيع معالمه، ويميل إلى التّسطيح والبُعد عن الأعماق الجادة.

وقد يُحتجّ بأن مساحة هذا التّراث الفصيح في المسرح ضيّقة بطبيعتها إذا قيست بمساحة النّتاج العامّيّ – لكنّ هذا غير صحيح من جهة، ومن جهة أخرى لم يحدّد الباحثُ مساحةً زمنيّةً خاصّة للبداية ولا النّهاية، تاركاً لنفسه حرّيّة الحركة على مساحة هذا النّتاج الفصيح كلّه، منذ بداياته الأولى حتّى آخر الأعمال الّتي ظهرت فيه.

ولا حاجة بي إلى التّذكير – بطبيعة الحال – أنّ البحث استبعد – بداية – المسرحيّة الشّعريّة، على الرّغم من وقوعها في مساحة "الأدب المسرحيّ"؛ لا لشيء إلاّ لهذا الغرض العمليّ، وهو تحديد مجال البحث.

أمّا المصطلح الآخر في عنوان البحث الّذي يحتاج إلى وقفة قصيرة أيضاً، فهو "الشّخصيّة" الشّرّيرة؛ فالقارئ يلاحظ أنّ التّصنيف يعتمد على "النّماذج" لا على الشّخصيّات، ولكنّي قصدتُ بالشّخصيّة نتاجَ كاتب في إطار نموذج ناجز؛ فعندنا — مثلاً — نموذج فاوست، الّذي صنعته الحكاية الأسطوريّة، ثمّ الأعمال الأدبيّة الأولى، الّتي أقرّتْ أسسَ هذا النّموذج، وبخاصّة عَمَلا مارلو وجوته؛ أمّا نتاج أبي حديد وباكثير والحكيم وغيرهم، فهي شخصيّات مرسومة في إطار النّموذج، أيّاً كان التّعديل أو التّجديد الّذي يُدخله الكاتبُ على رسمه للشّخصيّة أو العلاقات الّتي يُدخلها في إطارها.

ولهذا كان مصطلح "الشّخصيّة" أوفق بعنوان البحث من مصطلح "النّماذج الشّرّيرة".

٥

ويقوم البحث بعد ذلك على بابين: الأوّل منهما "النّماذج الشّرّيرة: جذورها الحضاريّة، ونماذجها المسرحيّة، ووظيفتها"؛ أي دراسة الجوانب التّأصيليّة، وتاريخ الشّخصيّة الشّرّيرة على المسرح، وتطوّرها، ثمّ بحث توظيف هذه الشّخصيّة.

وعلى ذلك، أُنيط بالفصل الأوّل "النّماذج الشّرّيرة: جذورها الحضاريّة" تتبّع الأصول الأسطوريّة والدّينيّة والشّعبيّة والتّاريخيّة للنّماذج الشّرّيرة، وهي الجذور الّتي أثّرت – بشكل مباشر أو غير مباشر – في نشأة الشّخصيّة الشّرّيرة بعامّة، ودخولها إلى عالم المسرح بخاصّة.

ونهض الفصل الثّاني – "النّماذج الشّرّيرة على المسرح" – بعبء تعقّبها في مسرح العصور الوسطى الدّينيّ الأخلاقيّ، ثم في مسرح عصر النّهضة، مع رصد تطوّر الشّخصيّة من الشّيطان، إلى الشّيطان البشريّ، الذي شاركه في أداء هذا الدّور نماذجُ أخرى ابتكرها هذا المسرح، من **دون جوان** إلى **فاوست** و**اليهوديّ التّائه** ... إلخ.

كما يتطرّق هذا الفصل إلى بحث الدّور الّذي لعبته الشّخصيّة الشّرّيرة على المسرح المصريّ، منذ بداياته؛ حيث احتلّ "الوغدُ" الميلودراميّ هذا الدّور لفترة ليست بالقصيرة، حتّى بدأ التّأليف المسرحيّ يدخل عالم الأدب، وبدأ مع هذا الدّخول ظهور النّماذج الكبرى للشّخصيّة في الأدب المسرحيّ المصريّ.

أمّا الفصل الثّالث، وعنوانه "توظيف الشّخصيّة الشّرّيرة في المسرح"، فيناقش تعريفات الشّخصيّة الشّرّيرة، والطُرُق المختلفة في رسمها، بين النّموذج والشّخصيّة والنّمط، ووظيفتها الخُلُقيّة، والمحاذير الّتي تحيط برسم ملامحها والتّخطيط لتأثيرها في المتفرج، وغير ذلك.

والباب الثّاني يُوقف نفسَه على دراسة "النّماذج الشّرّيرة في المسرح المصريّ"، وهي دراسة تطبيقيّة مقارِنة، وتعالج الفصول الثّلاثة لهذا الباب ثلاثة من هذه النّماذج، والشّخصيّات المسرحيّة المصريّة الّتي أُبْدِعت داخل إطارها.

الفصل الأوّل يتناول "النّموذج الشّيطانيّ"، ويعالج الأعمال الّتي تعاملت مع الشّيطان أو الشّيطان البشريّ، وكيف عالج كتّابنا من خلال هذا النّموذج مشكلة علاقة الاستعمار بالحكّام المحلّيّين للبلاد المستعمَرة، أو صِلة الحاكم بالحاشية الّتي تحيط به، ومشكلة الحضارة المادّيّة الّتي أثقلت على الناس بالرّخاء، وإن لم تتقدّم بهم خطوة واحدة في المجالين الرّوحيّ والعقليّ، ومشكلة الإغراء بالقوّة واستغلال العلم، ومشكلة تأليه الحاكم؛ لأغراض شخصيّة ضيّقة، أو لأغراض الغزو الثّقافيّ والاعتداء على قيم الأمة وحضارتها.

ويعرض الفصل الثّاني "النّموذج التّآمريّ" (المكيافيلّيّ في الأدب الغربيّ) دارساً من خلاله مشكلتَيْ نظام الحكم أو الصّراع بين السّياسة والعِلم، من خلال شخصيّة الإله الفرعونيّ الشّرّير ستْ، ثمّ يدرس فيه أيضاً مشكلة الصّراع العربيّ "الإسرائيليّ"، من خلال رؤية اثنين من كتّابنا للشّخصيّة اليهوديّة وعلاقتها بالصّهيونيّة.

في حين يتناول الفصل الثّالث "النّموذج الفاوستيّ"؛ حيث يتحوّل تحالف فاوست مع الشّيطان، في الأعمال العربيّة، إلى تحالف بين الحكّام المحلّيّين للدّول المستعمَرة مع المستعمرين على حساب شعوبهم، أو تحالف الحكّام مع حاشية فاسدة مفسدة، كما نرى "فاوست" مجالاً لصراع بين الرّغبات الحسّيّة الضّيّقة من جهة والعلم والإيمان من جهة أخرى، وكيف يعالج مشكلات تسخير العلم لأغراض القوّة والسّيطرة، أو نرى السّمات الفاوستيّة في الملِكة إيلات وتَحوُّلَها إلى التّألّه ومحاولة استعباد شعبها والشّعوب الأخرى أيضاً.

٦

ولقد اقتضت جدّة هذا البحث، ومحاولة الباحث تأصيلَ النّماذج الشّرّيرة في المسرح المصريّ، أن يلجأ في فصول الباب الثّاني جميعاً إلى اتّخاذ المقارنة منهجاً يُعتمد عليه في تأصيل

النّموذج؛ فلا جدال في أنّ هذه النّماذج نشأت في الأدب الغربيّ (على الرّغم من أنّ أصولها العميقة قد تعود إلى منطقتنا)، وأنّ بحثها يقتضي- بعد العودة إلى الجذور العامّة في الباب الأوّل — العودة إلى المصادر القريبة في هذا الباب؛ الأمر الّذي يحقّق تأصيلاً للعمل المدروس من جهة، ويطلعنا على طريق معالجة كُتّابنا لهذه النّماذج من جهة أخرى، وكيف نجحوا أو أخفقوا في تطويع هذه النّماذج لمشكلات حياتنا المعاصرة، أو لَبَثّ وجهة نظر الثّقافة العربيّة الإسلاميّة في المشكلات الإنسانيّة المطروحة، فضلاً عن الاطّلاع على حدود التّقليد والتّجديد في معالجة هذه النّماذج.

وبعد

فلعلّ هذا البحث أن يكون قد حقّق ما كان متوقّعاً منه، وما قصد به صاحبه إلاّ أن يكون إسهاماً متواضعاً في مجال الثّقافة العربيّة بعامّة، والبحث الأدبيّ بخاصّة؛ فإن حقّق هذا فهو مُنتهَى الأمل، وإن أخفق أو قصّر فهو جهد بشريّ قاصر بالضّرورة، ولعلّه يكون بداية لجهود أخرى تستكمل ما فاته.

والله ولي التوفيق

عصام

بهيّ ١٩٨٣

البابُ الأوّلُ
النّماذجُ الشّرّيرة:
جذورُها الحضاريّة؛ نماذجُها؛ وظائفها

الفصلُ الأوّلُ

النّماذجُ الشِّرّيرة: جذورُها الحضاريّة

١

نشأ المسرح – كما هو معروف – في أحضان الأسطورة، وتخلّقت عناصره الفنّيّة في رَحِمها[2]. فليس غريباً لهذا – أن يبدأ البحث في أيّ عنصر من العناصر البنائيّة للمسرحيّة من الأسطورة، وأن ينطلق الغَوْصُ في أعماق النّماذج الفنّيّة المسرحيّة من النّماذج الأسطوريّة؛ بوصفها النّماذج العُليا أو الأصليّة المنشئة Archetypes الّتي انحدرت النّماذج الفنّيّة – المسرحيّة وغير المسرحيّة – من أصلابها. والشّخصيّة الشّرّيرة – الّتي هي مدار هذا البحث - لا تخرج عن هذا الإطار العام كثيراً.

٢

والإنسان – في دراسات الأنثروبولوجيّين (خلافاً للدّراسات الدّينيّة، الّتي تؤمن بأنّ الإنسان بدأ حياته على الأرض عارفاً الخير والشّرّ، بعد أن أكل آدم، عليه السّلام، من "الشّجرة"!) – لم يتعرّف الخيرَ والشّرّ دفعة واحدة؛ فقد بدأ بتعرُّف ما يحيط به من كائنات خلال تجربته اليومية لالتقاط قوت يومه، من صيد أو جمع ثمار؛ فوجد بعض هذه الكائنات مسعفاً، يستجيب لخبرته البسيطة بالحياة ولقضاء حاجاته اليوميّة – الّتي تركّزت حول الطعام أساساً – في حين تقف أخرى عَقَبةً في سبيل قضاء هذه الحاجات، ولا تستجيب لتجربته وخبرته. لقد وجد بعض هذه الكائنات صالحاً لطعامه، أو لا يعوق وصوله إلى هذا الطّعام، في حين وجد بعضاً آخر "ضارّاً" لا يصلح لطعام، أو هو يعوقه عن الوصول إلى الطعام؛ فكانت هذه أوّل خبرة بشريّة نظر الإنسان من خلالها إلى الكائنات المحيطة به، وصنّفها على أساس من "نفعها" أو "ضررها"، وعلى قدرتها على "المساعدة" أو "الإعاقة".

(2) لم تعُد هذه القضيّة في حاجة إلى التّدليل عليها، بعد عشرات – أو مئات - الدّراسات الّتي كُتبت عن الصّلة بين المسرح والأسطورة في مصر وبلاد اليونان والهند، ولا يمكن للباحث أن يذكر قائمةً بالمراجع في هذا الموضوع، لكنّه يذكر – على سبيل المثال – كتاب شلدون تشيني: "تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف عام"، ترجمة دريني خشبة، وزارة الثّقافة- القاهرة، د.ت. والجزء الأوّل من كتاب ألارديس نيكول: "المسرحيّة العالميّة"، ترجمة عثمان نويّة- القاهرة، د.ت. وكتاب أتيين دريوتون: "المسرح المصريّ القديم"، ترجمة د.ثروت عكاشة، دار الكاتب العربيّ ١٩٦٧. وكتاب فوبيون باورز: "المسرح في الشّرق"، ترجمة أحمد رضا، دار الكاتب العربيّ- القاهرة، د.ت.

ولقد اختلطت هذه الخبرة بتصوّرات الإنسان الأولى عن الأرواح الّتي تسكن الكائنـــات الأخرى؛ حيث نجد لكلّ شيء روحاً تسكنه، وهو ما أطلق عليه الأنثروبولوجيّون اسم الحَيَويّة أو الروحانيّة Animism أو النَّسَميّة — كما اقترح عليّ ترجمتها د. أحمد كمال زكي؛ اســتمداداً من قولنا: "بارئ النّسَم"؛ أي كلّ ما فيه رُوح من إنسان وحيوان ونبات - وهي "تلـــك الحالـــة الذّهنيّة الّتي يـــأبى فيها العقل أن يتصوّر شيئاً خالياً من الرّوح تماماً..."[3]، واختلطت أيضاً بفكرة الطَّوْطَم Totem الّذي تقدّسه القبيلة، وقد تعبده، مثلما عُبِد الأسلاف البشريّون أنفســـهم، إلى غير ذلك من التّصوّرات الدّينيّة الأخرى.

و لم يكن على الإنسان — في إطار هذه التّصوّرات — إلاّ أن يسترضي هـــذه الأرواح أو يسيطر عليها، حتّى يستجلب نفعها أو يتوقّى ضرّها. وما كان من سبيل أمامه إلى هذا إلاّ الشّعائر الّتي يقوم بها لإرضاء الأرواح، وإلاّ استخدام السِّحر، وهاتان وظيفتان كانتا، في مبدأ الأمر، وظيفةً واحدة يقوم بها شخص واحد؛ فلم تكن هناك حدود واضحة — إذا كانت موجودة أصلاً — بين الكاهن والسّاحر[4]، وذلك — ببساطة - لأنّه لم يكن ثمّة حدود واضحة أيضاً تميِّز الأرواح النّافعة من الأرواح الضّارّة، أو الأرواح المساعِدة من الأرواح المعوِّقة، كما لم تكن هناك وسيلة لمعرفة متى ترضى الأرواح عن الإنسان فتنفعه أو تكفّ أذاها عنه، أو متى تغضب فتضرّه أو تكفّ نفعها عنه؛ فلا سبيل يسلكه إلاّ محاولة إرضائها - إن أمكنه ذلك — عن طريق الشّعائر والسّحر.

في مثل هذه المجتمعات لم يكن هناك شرّير — بالمعنى الّذي نعرفه - وإنّما هي "حالات" أو "لحظات" تثور فيها الطّبيعة أو الآلهة على البشر؛ فيوقعون به "الضّرر" الماديّ، في جسده أو في وسائل معيشته — الّتي هي وسائل مشتركة بين أفراد القبيلة كلّها — وهذه كلّها مسائل يمكـــن أن يتغلّب عليها السّحر.

---

(3) هــ. ج. روز: الدّيانة اليونانيّة القديمة، ترجمة رمزي عبده جرجس، الألف كتاب، النّهضة العربيّـــة ١٩٦٥، ص٢٤. ويورد فريزر هذه الظّاهرة في إطار خلع الإنسان للصّورة البشريّة على الكائنات كلّها؛ تمشّـــياً مـــع الاتّجاه العامّ الّذي كان يسود التّفكير المبكِّر، من خلع الصّورة البشريّة المحسوسة على كلّ الكائنات الرّوحيّة المجرَّدة؛ فانتقل الفكر من تجريد فكرة الشّجرة وخَلْع الرّوح عليها، إلى أن تتحـــوّل روح الشّـــجرة إلى إلـــه للغابات. انظر جيمس فريزر: الغصن الذّهبيّ، ترجمة أحمد أبو زيد وآخرين، ٤٠٦/١.

(4) فريزر: السّابق، ٢٢٣.

والسّحر كان يقوم بدور خطير في مثل هذه المجتمعات؛ فالطّقوس الّتي كـــان يؤدّيهـــا السّاحر الكاهن كانت تهيّئ القبيلة لكلّ عمل تقوم به، من الصّيد والحرب وجمع الثّمار، وكلّ ما يعني القبيلة في حياتها. لقد كان السّحر نوعاً من التّهيئة للشّعب لممارسة نشاطه العمليّ، ومواجهة الطّبيعة بتقلّباتها وثوراتها.

ونلاحظ أنّ تطوّر الحياة أفضى إلى تطوّر حضاريّ اقتضى أن يُفصَل بين الدّين والسّحر؛ فالدّين يفترض أنّ الكون تتحكّم فيه قوى مدركة شخصيّة، وإنْ كان سلوكها غير مضـــمون إلى حدٍّ مّا على الأقلّ. غير أنّه يمكن إقناعها بتغيير تصرّفاتها، وتحويلها إلى الاتّجاه المطلوب عن طريق التّقرّب والابتهال، اللّذيْن يتّفقان تماماً مع مصالحها ورغباتها وعواطفها[5]. في حين كان السّـــحر يؤمن بقدرته على قهر تلك القوى وإجبارها، بدلاً من استرضائها واستمالتها.

وكان هذا الانفصال إيذاناً بحرب — لم تضع أوزارها حتّى اليوم — بين رجـــل الـــدّين والسّاحر؛ إذ إن رجل الدّين يعدّ السّاحر مشعوذاً ودجّالاً، يدّعي لنفسه قدرات لا يستطيعها، وأنّ قُصارى ما يستطيعه أن يتّصل، لا بالآلهة، بل بالشّياطين النّجسة، وعلى حساب علاقته بـــالله؛ إذ يقتضيه الشّيطان تجديفاً في حقّ الله وكفراً به؛ حتّى يحقّق له رغباته، لكنّه يكون، في النّهاية، تحقيقاً وهميّاً ناقصا.

وقد شنّت الدّيانات السّماويّة حرباً شعواء على السَّحرة، وبخاصّة الإسلام، الّذي وصف عملهم بالتّدمير **[فَيَتَعلّمون منهما ما يُفَرِّقون به بين المرءِ وزوجه]** [البقرة: ١٠٢]، وبأنّه لا يزيد عن خداع النّظر **[سَحَرُوا أَعْيُنَ النّاسِ واسْتَرْهَبُوهُمْ وجَاءُوا بِسِحْرٍ عَظِيمٍ]** [الأعراف: ١١٦]، ووصف نتيجته بالخيبة **[ولا يُفْلِحُ السَّاحِرُ حَيْثُ أَتَى]** [طه: ٦٩]، وبأنّ الله سيُبطله **[فلَمّا أَلْقوا قالَ موسى ما جِئتُمْ به السِّحرُ إنّ اللهَ سَيُبْطِلُه]** [يونس: ٨١].

ولعلّ في الآيات الّتي تتردّد كثيراً في القرآن الكريم، من وصف النّاس للرّسالات الجديدة الّتي تخالف ما هم عليه – وتؤثّر فيهم، على الرّغم من هذا – بأنّها سحر، دليلاً على اعتقاد النّاس في قوّة السّحر وقدرة السّاحر.

---

(5) فريزر: السّابق، ص٢٢٠–٢٢١. وقد اقتبسنا مُجمَل الفكرة الصّحيح، وإن كان تفسير فريزر للأساس الفكريّ لكلّ من الدّين والسّحر يقبل الجدل.

وفي النّهاية فإنّ وصف القرآن الكريم لما دار بين موسى — عليه السّلام — وسَحَرة فرعون خلاصةٌ دقيقة لمعتقدات النّاس – في ذلك الزّمان – في السّحر، كما أنّه صورة لموقف الإسلام منه.

وفي الوقت نفسه عَدّ السحرةُ رجالَ الدّين أناساً يستغلّون الدّين في سبيل السّيطرة على البسطاء من النّاس، بل على العِلْيَة من الحكّام؛ فأغراضهم — في الواقع – ماديّة دنيويّة حقيرة.

ولعلّ هذا الصّراع هو الّذي انحدرتْ منه نماذج من أمثال سيبريان الأنطاكيّ، ونسبة السِّحر إلى صلاح الدّين الأيوبيّ في أثناء الحروب الصّليبيّة، وفاوست[6]. وقد جعلت منهم الأساطيرُ أشراراً لأنّهم – ككلّ السَّحَرة، في التّصوّر الشّعبيّ والدّينيّ – إنّما يمارسون سحرهم عن طريق علاقتهم بالشّيطان، ولأنّهم يبيعون أرواحهم إليه بيعَ الرِّضا والسَّماح؛ ليمنحهم من قواه ما يحقّقون به أغراضهم الدّنيويّة، على أن يُجدِّفوا — إرضاءً له – في حقّ الرّبّ – تعالى — ويكفروا به، ثمّ يسلموه أرواحَهم بعد انتهاء مُدّة العقد.

٣

ولم يكن هذا الصّراع بين الدّين والسّحر هو الصّراع الوحيد الّذي شَهدته المجتمعات البشريّة، بل إنّ الأساطير تحتفظ لنا بمجموعة من الشّخصيّات الّتي تمثّل فكرة الشّرّير في هذه المجتمعات القديمة — الّتي تهمّنا هنا — تمثيلاً دقيقاً، لعلّ أهمّها عند البابليّين الإلهة "تيامات" (تعامت، وهي نفسها تهامت ربّة الصّيد في البحر عند عرب الجزيرة، وعلى اسمها سُمّي سهل تهامة)، وإلهة الماء المِلح وزوجها آبسو، اللّذان أزعجهما ضجيج الآلهة؛ فقرّر آبسو أن يقضي عليهم جميعاً، لكنّ الإله الحكيم إيَا — إنكي يتمكّن من آبسو ويقتله ويقيم مسكنه فوقه. ولا تلبث قوى الفوضى والدّمار أن تثير زوجته — تيامات – لتنتقم لزوجها المقتول؛ فتجمع هذه القوى جميعاً، بأسلحة لا تُقاوم، بأفاعٍ ضارية حادّة الأنياب، وقد ملأت أجسادَها / لا بالدّم بل بالسُّمّ، / وتنّينات هوجاء ألبستها بالرُّعب / وتوّجتها باللّهب وشبّهتها بالآلهة، / فإذا وقعت عليها عينُ أحدٍ هلك خوفاً، / وهي حين تنتصب لن تردّ صدرَها"[7]. ولا يُنقِذ الإلهةَ من مصيرها المظلم على يد تيامات وجيشها

[6]) سنعود بالتّفصيل إلى هذه النّماذج في الباب الثّاني من البحث، لكنّ ما يهمّنا هنا هو الخطوط العريضة لحركة "النّموذج الأعلى".

[7]) هـ. فرانكفورت وآخرون: ما قبل الفلسفة، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر– بيروت، ط(٢) ١٩٨٠، ص٢٠٨. وانظر أيضاً خلاصة الأسطورة في : صمويل نوّح كريمر: أساطير العالم القديم، ترجمة د. أحمد عبد الحميد يوسف، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ١٩٧٤، ص٩٩.

إلاّ الإله الشّابّ مردوك (مردوخ)؛ حيث يتمكّن من إبادتهم جميعاً بأسلحته: من العواصف والرّعد والبرق وقوس قُزَح، وشبكته الّتي تمسك بأطرافها الرّياح الأربع(8).

أمّا الإلهة إنانا (نينا) فهي تحمل صفات الإلهة عشتار (عثتر أو عشتروت) والإلهة الـلاّت (إيلات)، وهنّ جميعاً إلهات للعشق والحرب معاً؛ فكنّ إلهات دمويّات؛ إذ ينتـهي حـبّ إنانـا لدموزي (تمّوز) إلى العالم السّفليّ، وتوصف بأنّها غاضبة حاقدة(9). وليس عبثاً أنّها، حين تغضب لاعتداء أحد البشر عليها وتقرر الانتقام، ترسل ثلاث كوارث على سومر؛ تكون أولاها أن "تملأ كلّ آبار الأرض بالدّم؛ بحيث تشبّعت مزارع النّخيل والكروم كلّها بالدّم"(10).

ونجد عشتار تستلّ من الرّجال رجولَتهم، وتحوّلها إلى أنوثة لتُرهب الإنسان(11)، وتغصّ معابدها بالعاهرات المقدَّسات والعُبّاد القدّيسين، وما كانت قرابين "عثتر" إلاّ الأطفال ذوي الجَمال الفائق(12). وقد ورثتهنّ حورياتُ البحار والأنهار أو جنّـيّاته (النّدّاهة في التّراث الشّعبيّ المصريّ)، الجميلات، اللاّئي يفتنّ الرّجال حتّى يخطفنهم؛ فلا يُرَى لهم أثر بعد ذلك ولا يُعرف مصيرهم، أو يخطفن عقولَهم فيقضون ما تبقّى من حياتهم مجانين.

وفي الدّيانات المصريّة القديمة نجد الثّعبان الرّهيب "أبيب"، الّذي يحاول إعاقة عربة إلـه الشّمس "رع"، حتّى لا ينشر رع أشعتَه على الوجود، ويستمرّ هذا الصّراع من مغرب الشّـمس حتّى قُبَيْل الشّروق، ويظلاّن — طول هذه الفترة كلّ يوم - في صراع أبديّ ينتصر فيه الإله رع إلى حين؛ فيشرق بأشعته كلّ صباح، لكنّه في آخر النهار يخوض الصّراع من جديد. ولقد كان "أبيب" يُمثَّل في صورة حيّة ملتوية، في كلّ طيّة من جسدها مُدْيَة ماضية، يساعدها في صراعها مع إلـه الشّمس شياطين سوداء وحمراء، لكنّ الإله رع يتغلّب عليهم أجمعين(13).

---

(8) فرانكفورت: السّابق، ص٢١١- ٢١٢.

(9) كريمر: السّابق، ص٨٧-٩٤.

(10) نفسه: ص٩٦.

(11) نفسه: ص١٠٨.

(12) انظر ديتلف نيسلن وآخرين: التّاريخ العربيّ القديم، ترجمة د. فؤاد حسـنين، النّهضـة المصـريّة، ١٩٥٨، ص٢٢٤.

(13) عبّاس محمود العقّاد: إبليس، دار الكتاب العربيّ- بيروت، د.ت، ص٥٠.

ثم ظهر إله آخر هو الإله "ست"، أخو الإله "أوزوريس" واهبِ الخصبِ والنّماء والعِلم والمدنيّة. ويمثّل ست في الدّيانات المصريّة نقيض هذا كلّه؛ فهو إله الجَدْب والجفاف والشّمس في وجهها المحرِق المعذّب. مسكنه الصّحراء، حيث يعيش حياته هناك، وإن لم يتوقّف يوماً عن محاولاته غزو الوادي الخصب. ولقد انتهى الأمر بست إلى أن يسقط من بين الآلهة، و لم يَعُدْ يُلقّب إلاّ "النَّجس"، عدوّ جميع الآلهة(14).

وهي صورة تتكرّر في صراع الإله "بعل"، ربّ الخصوبة والحياة، و"مُوت" ربّ العُقم والموت، الّذي يستعين — في صراعه مع بعل — بالتِّنِّين لوياثان ذي الرّؤوس السّبعة (وقد ذكره الكتاب المقدّس)؛ حيث يقضي بعل على التِّنِّين، لكنّه لا يتمكّن من القضاء على مُوت، بل يستسلم له، ثمّ تتمكّن "عَنات" من مُوت وتقضي عليه، ويكون هذا إيذاناً ببعث بعل من جديد(15).

فالصّراع هنا أكثر اتّساعاً من هذا الصّراع المحدود بين رجل الدّين والسّاحر؛ فهو صراع بين قوّتيْن تملك كلٌّ واحدة منهما سمات الآلهة وأسلحتها، لكنّ إحداهما تستخدم هذه الأسلحة في التّدمير، والأخرى تستخدمها في التّعمير، أو أنّ إحداهما تستخدم أسلحتها ضدّ مصلحة الآلهة أو البشر أو هما معاً، والأخرى تستخدمها لصالح الآلهة أو البشر أو هما معاً أيضاً.

وكان ظهور هذا الصّراع في الأساطير القديمة إيذاناً ببزوغ وعي جديد بوظيفة الآلهة في الكون، ووعي أوضح بطبيعة الخير والشّرّ، أو، بمعنى أصحّ، بطبيعة الأخيار والأشرار وعلاقتهم جميعاً بالبشر.

فإذا كانت أسطورة من أساطير الخَلْق لا تخلو من تصوير لحظة غَضبَ فيها الآلهة على البشر؛ ففكّرت الآلهة - بل شرعوا حقّاً — في إفنائهم؛ فما ذلك إلاّ لتصوُّر القدماء عن الألوهيّة بأنّها مجرّد القدرة على إثبات الذّات في الكون وتحقيق الرّغبات — الّتي تكون دنيئة في أغلب الأحيان - بأيّ ثمن كان. فالآلهة العظام — في مصر وبين النّهريْن وبلاد الإغريق، بل أيضاً في الهند — يغضبون على الجنس البشريّ؛ لأنّه "يزعجهم"، أو لأنّه أصبح "سيئ السّلوك" من وجهة نظرهم؛

(14) أتيين دريوتون وجاك فاندييه: مصر، ترجمة عبّاس بيومي، النّهضة المصريّة، د.ت، ص٧٣.

(15) انظر الأسطورة كاملة في كريمر: السّابق، ص١٥٩ وما بعدها.

فَشَرَع الآلهة في إفنائهم — خصوصاً بالطّوفان أو بالطُّوفان والوباء معاً[16] – لولا أنْ يَشي أحدُ الآلهة لواحد من البشر ليُنقذ نفسه في سفينة؛ فيُنقذ الجنسَ البشريّ كلّه، ويعود بالحياة سيرتها الأولى، وحينئذ لا يخلو الإله من ندمٍ على ما فعل بهؤلاء البشر المساكين.

فالآلهة — بهذا المعنى — لا يمكن أن يوصفوا بالشّرّ، ولو أفنوا البشر جميعاً، بل يمكن أن نصفهم، وحسب، بأنّهم مزاجيّون، وما ذلك إلاّ لأنّ الألوهة كانت ما تزال في طور أَوَليّ، تصوّر فيه الإنسانُ آلهةً على نمطه هو نفسه؛ أيّ تصوّر إلهاً في صورةٍ بشريّة، يغضب لما يغضب هو له، ويفرح بما يفرح به، بل يسيطر عليه ما يسيطر على الإنسان من ضرورات. وكلّ ما يميز الإله عن الإنسان أنّ الأوّل قادر على الاستمتاع بالحياة ولذائذها على نحو لا يتيسّر للإنسان، وأنّه يستطيع — على نحو أو آخر — أن يؤثّر في حياة البشر.

فقضيّة هذه الآلهة لا تُقاس إلى هذه القوى الجديدة الّتي ظهرت في الأسطورة لتلعب دور الشّرّير الكونيّ – إذا صحّ التّعبير – الّذي يناوئ القُوى الخيّرة في هذا الكون نفسه — فـ"تيامات" — الّتي تمثّل قُوَى الفوضى — تقف في وجه الإله مردوخ، الّذي يمثّل النّظام والرّخاء، وست، الشمس المحرقة والجفاف والمَحْل، يواجه أوزوريس وإيزيس وحورس، الّذين يمثّلون الرُّطوبة والنّيل والأرض المخصبة والنّماء...وهكذا.

لقد كان ظهور هذه "الآلهة الشّرّيرة" — كما أشرتُ — إيذاناً بوعي جديد ارتبط بالحضارات الزّراعيّة في أودية الأنهار الكبرى — في مصر وبين النّهريْن والهند — حيث اكتشف الإنسانُ استقلالَ الدّورة الزّراعيّة، ونموّ النّبات ونضجه، مستقلاً عن إرادته استقلالاً نبّهه إلى استقلال نواميس الحياة عن رغبات الإنسان وإرادته (الّتي مارسها من خلال السّحر)، وكأنّ الحضارة الزّراعيّة، حين نبّهتْ الإنسانَ إلى اطّراد نواميس الحياة، قد ألزمته أن يفرّق بين قوّتيْن في هذه النّواميس: قوّة خيّرة، وقوّة شرّيرة. "فطالما كانت الخَيْرات نتيجة لرغبة الإنسان، ومدى قوّة هذه الرّغبة، وقدرتها على أن تؤثّر في الحوادث؛ فليس هناك خير وشر، بل قوّة وضعف؛ فالملك يظلّ ملكاً ما دام قويّاً وقادراً على الخيرات، لكنّه يُقْتَل حين يضعُف ويعجز عن تحقيق هذه الخيرات، أمّا حين يُلاحَظ أنّ النِّعَم والنِّقَم مستقلّةٌ عن رغبة الإنسان، وحين تشبّه القوى

([16]) انظر الفصل الخاصّ بحكايات "الطّوفان الكبير"، فريزر: الفولكلور في العهد القديم، ترجمة د.نبيلة إبراهيم، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ١٩٧٢، جـ١/٩١ وما بعدها.

الخارجيّة بالإنسان نفسه، فإنّ الحلّ الّذي يبـــدو مناســـباً هـــو اعتبارهمـــا نتيجتـــيْن لقـــوّتيْن متصارعتيْن"[17].

لقد شجّعتْ الزّراعة على الفرديّة والادّخار، وجعلتْ الفردَ يلاحظ أعمال الآخـــرين، ويحكم عليها، ثمّ يقيس أعمال الآلهة عليها، ويحكم عليها بالطّريقة نفسها[18].

فالشّـــرّير في هذه المرحلة الجديدة - إذن — لم يَعُد مجرّد قوّة محدودة قادرة — وحسب — على إيقاع الضّرَر بفرد أو بقبيلة في رِزقها، لكنّها قوّة شرّيرة أوسع في مدى تأثيرها ونوعه؛ فهي قوّة تُناوئ الآلهةَ العُظمى ذاتها، آلهة الخصب والإنتاج، ويمتدّ سلطانها إلى الظّواهر الكونيّة؛ فتـــؤثّر على الزّراعة وما يتّصل بها، وتعيش في صراع مستمرّ أو في تحفّز دائم لهذا الصّراع وتنتصر أحياناً، بل إنّ لها مناطقَ نفوذ لا يستطيع إله الخصب ذاته أن يمدّ قدمَه فيها، وليس غريباً أن يقال إنّ ست كان إله الصّحراء والشّمس المحرقة والمَحْل؛ فهي مجال سلطانه الممتدّ الّذي يعاينه النّاس ويعرفـــون أثره فيها، وأثرها هي فيهم، بل أكثر من هذا يرون أثر هذه الآلهة ممتدّاً وشاملاً في بعض الأحيـــان حين تلتهب حرارة الشّمس أو يتأخّر الفيضان عن موعده، أو ينخفض ، أو لا يأتي على الإطلاق؛ فهي — إذن — قوّة شاملة كونيّة قويّة، فاعلة الأثر، لا يقتصر ضررها على فرد أو قرية صغيرة، بل يمتد أثرها إلى البلاد بأسرها، وبعد هذا كلّه فهي في حالة صراع مستمرّ مع آلهة الخير؛ الأمر الّذي ينبئ عن قوّتها وقدرتها وكونيّتها الشّاملة معا.

فهذه الأساطير، وإن كانت أساطير كونيّة (بمعنى التّعبير عن الظّواهر الكونيّة في تقلّباتها) فلا يعني هذا أنّها لم تنشغل بفكرة الخير والشّـــرّ؛ فالأسطورة الكونيّة نفسها "هي قصّة صراع بين الخير والشّـــرّ من وجهة نظر الإنسان البدائيّ، والخير يتمثّل فيما يعود على الإنسان من الظّـــواهر الكونيّة بالنّفع، مثل المطر وشروق الشّمس ومَقدمِ الرّبيع، إلى غير ذلك، كما أنّ الشّـــرّ يتمثّل في تلك الظّواهر الكونيّة الّتي تحجب عنه هذا الخير، مثل الجدب والظّلام ومَقدمِ الشّتاء إلخ"[19].

ولعلّ أهمّ عقيدة — من غير الدّيانات السّماويّة ، فيما يخصّ الفكرة الّتي نتتبّع جذورها - هي العقيدة الزّرَادُشتيّة الّتي تقوم على أنّ للإله الأعلى "زُوران" وَلديْن، وَعَـــد أكبرَهمـــا بحكـــم

([17]) د.شكري محمّد عيّاد: البطل في الأدب والأساطير، دار المعرفة ١٩٧١، ص١٣٢ ١٣٣.

([18]) السّابق: ص١٣٣.

([19]) د. نبيلة إبراهيم: أشكال التّعبير في الأدب الشّعبيّ، دار نهضة مصر، ط(٢)، ١٩٧٤، ص٥٥.

الأرض؛ فاحتال الأصغر، "أَهْرِمَن"، حتّى تخطّى أخاه "لعِلْمه بمسالك الظّلمة"؛ فكان له السّـــلطان على الرّغم من أبيه إنجازاً لوعده[20]، ووعد زوران ابنَه إلهَ النّور "أَهُورامَزْد" بأنّ النّصر له بعد سبعة آلاف (أو تسعة آلاف) سنة يسود فيها أهرمن.

لقد كان في هذه العقيدة تجسيدٌ واضح لقوّة الشّـــرّ الكونيّة الّتي لا تقف حدودها عند الإضرار أو الصّراع وحدهما، بل انتقلت إلى طَوْر السّيطرة على العالم الأرضيّ، وإلى المشاركة في القدرات الإلهيّة بالخَلْق، والصّمود في حومة الصّراع حتّى الانتصار، بدليل رِضى إله النور بالصُّلح على أن يُترَك له السلطانُ مدّةَ سبعة آلاف سنة أو تزيد؛ فثنائيّة الزّرادشتيّة مَثَلٌ على هذه الثّنائيّـــة الوجوديّة الأزليّة – الأبديّة الّتي وجدناها بين قوّة الخير وقوّة الشّـــــرّ في الكـــون، في الـــدّيانات الأسطوريّة، وسنجدها بعد ذلك في الدّيانات السماويّة.

٤

كما كان لهذه العقيدة تأثير واضح على العقائد الّتي عاصرها أو أعقبتها؛ فالدّيانة اليهوديّة لم تعرف الشّيطان قبل عصر المنفى إلى أرض بابل (٥٨٦ قبل الميلاد)[21]، "ثمّ كان ذكره علـــى الوصف لا على التّسمية؛ فجاء، مرّة، بمعنى الخصم في القضيّة، وجاء، مرّة أخرى، بمعنى المقاوِم في الحرب، وأُطلق، مرّة، على المَلَك الّذي تصدّى لـــ"بلْعام" في طريقه؛ لأنّه كان بمعنى المعتـــرِض أو الضّدّ أو الخصم المقاوِم، و لم يُذكَر بصيغة العَلَم إلاّ حيث قيل في الإصحاح الحادي والعشـــرين في "سِفْر الأيّام" أنّه "وقف الشّيطان ضد إسرائيل""[22].

والطّريف أنّ الشّيطان لم يكن هو الّذي أغرى حواءَ بالأكل من الشّجرة المحرَّمـــة، بـــل كانت الحيّة هي الّتي قالت لها: "لن تموتا...بل اللهُ عالـــمٌ أنّه يوم تأكلان منه تتفـــتّح أعينُكمـــا وتكونان كالله عارفَيْن الخيرَ والشّـــرّ" (تكوين٣/٥ – ٦)، بل إنّ هذه الصّورة للحيّة نفســـها – فيما يبدو – مُستعارَة، كذلك، من المجوسيّة؛ إذ يُروى – عندهم "كأنّ أهرمن تشكّل بشكل الحيّة، وملأ آفاق الفَلَك الأعلى والأرضِين، حتّى لم يبقَ منها مَنفذٌ لإبرة، ونفث سمومه؛ فـــامتلأت بهـــا

[20] العقّاد: إبليس، ص٧٢.

[21] العقّاد: إبليس ، ص٩٤، وانظر مادة Devil في Encyclopaedia Britanica.

[22] انظر السّابق: ص٩٤- ٩٥.

الآفاق وسَرَت في كلّ شيء بين الأرض والسّماء، ولم ينهزم حتّى هبط إلـه الخـير "أورمـزد" [أهورامزد] إلى الأرض فردّه إلى قراره"[23].

ويُنسب، أحياناً، فعلٌ واحدٌ – في العهد القديم – مرّة للشّيطان ومـرّة للـرّبّ نفسـه (كقصّة إحصاء داود للشّعب)[24]. وليس ذلك إلاّ لأنّ اليهود لم يكونـوا – في بـدء عهـدهم بالرّسالة – منـزّهين لجلال الألوهيّة عن بعض متاعب البشر وصغائرهم وشرورهم؛ فالرّبّ يحتاج إلى الرّاحة: "فاستراح في اليوم السّابع من جميع عمله الّذي عَمِل" (تكوين ٢/١٣)، وهو – تعالى – قاصر العلم: "فنادى الرّبُّ الإلهُ آدمَ وقال له: أين أنتَ؟ فقال: سمعتُ صوتَكَ في الجنّة فخشيتُ؛ لأنّي عُريان فاختبأتُ؛ فقال: من أعلمكَ أنّكَ عُريان؟ هل أكلتَ من الشّجرة الّتي أوصيتُكَ أن لا تأكل منها؟" (تكوين ٣/١٠-١٢)...وغير ذلك من السِّمات البشريّة الّتي تُلصَق بالرّبّ تعالى[25]. فلم يكن غريباً أن ينتظروا حتّى يروا هذه العقيدة، الّتي فرّقتْ، بوضوح قاطع، بين النّور والظّلام أو بين الله والشّيطان في عقائد الفُرس فترة السَّبْي البابليّ.

ولعلّ أوضح دور يلعبه الشّيطان في العهد القديم هو دوره في قصّة أيّوب الـنّبيّ، عليـه السّلام؛ حيث يُرَى الشّيطان في حضرة الرّبّ مع الملائكة، أو "بَني الله" - بتعبير سِفْر أيّـوب - يخاطب الرّبّ ويجادله ويتحدّاه، ثمّ يقع بينهما التّحدّي على أيّوب؛ عندها يبدأ الشّيطان في إنـزال قُرحة بأيّوب، بعد أن يدفع الرّبَّ – تعالى عمّا يقولون - إلى اختباره؛ فينـزع منه كلَّ ما يملك : "وقد هيّجتني عليه لأبتلعه بلا سبب" (أيّوب ٢/٤).

ويعلّق العقّاد على سِفْر أيّوب، قائلاً: "وأيًّا كان القول في هذه القصّة، فلا خلاف على قصّة أيّوب، ولا على نِسبة أيّوب إلى العرب، ولا على انفراد هذه القصّة بين كُتُب العهد القديم

([23]) السّابق: ص١٠١.

([24]) نفسه: ص٩٨.

([25]) انظر مادة "الخالق- التّصوّر اليهوديّ" في د. عبد الوهّاب المسيري: موسوعة المصطلحات والمفاهيم الصّهيونيّة، مركز الدّراسات الاستراتيجيّة بالأهرام، ١٩٧٥، حيث يقول: إذا ما نظرنا إلى العهد القديم والتّلمود وجدنا إشارات عديدة إلى الخالق على أنّه كائن يتّصف بصفات البشر؛ فهو يأكل ويشرب، ويتعـب ويسـتريح، ويضحك ويبكي، غضوب متعطّش للدّماء، يحبّ ويُبغض، متقلّب الأطوار، يُلْحق العذابَ بكلّ مَن ارتكـب ذنباً، سواء عن قصد أو غير قصد، ويأخذ الأبناء والأحفاد بذنوب الآباء، بل يحسّ بوخز الضّمير...وينسـى ويتذكّر.

بتمييز قوّة الشّــرّ والغواية في "شخصيّة الشّيطان"...وتلك قيمة من القيم الاعتقاديّة الّتي لم يميّزها العبريّون؛ لأنّهم لم يبلغوا من التّمييز بين طبيعة الخير وطبيعة الشّــرّ أن يفرّقــوا بــين الملائكــة والشّياطين، وأن ينــزّهوا الإلهَ الّذي يعبدونه أو تعبده الأقوام الأخرى عن قبائح الشّــيطان"[26]، وهي – بعدُ – صورة مركّبة – وإن كانت محرَّفة – ممّا جاء في القرآن الكريم عن تحدّي إبليس لله، تعالى، بعد أن رفض السّجود لآدم، من ناحية، وما ذُكر في القرآن، كذلك، عن نسبة ما أصابه من ضُرٍّ إلى الشّيطان؛ قال تعالى حكاية عن أيّوب، عليه السّلام: "**واذكرْ عبدَنا أيّوبَ إذ نادى ربَّــه أنّي مسّنيَ الشّيطانُ بنُصْبٍ وعذابٍ**" (ص٤١).

وفي كتب اليهود التّالية – كالتّلمود – "يبدأ كلّ تفصيل من العداوة الشّيطانيّة للإنسان، وعن أثر هذه العداوة في خروج آم من النّعيم، وفيها ارتقاء من وسوسة الحيّة إلى وسوسة سمائيــل رئيس الملائكة الّذي عمل في القصّة عمل إبليس..."[27].

على أيّة حال، ففي قصّة أيّوب صورة تكاد تقترب ممّا استقرّ عليه وضــع الشّــيطان – نهائيّاً– في العقائد السّماويّة، بوصفه العدوّ الأوّل لكلٍّ من الله – تعالى – والإنسان معا.

وفي العهد الجديد يُذْكَر الشّيطان بأسماء عــدّة؛ منــها الشّــيطان، ورُوح الضَّــعْف، والشِّــرّير، ورئيس هذا العالم، وبَعْلزَبُول[28]. ويقابل السّــيّدُ المسيحُ – عليه السّلام – بين مملكة بعلزبول ومملكة الرّبّ (متّى ١٢/٢٦ – ٢٩)، ويُنسَب ملكوتُ الأرض إلى الشّــيطان صــراحةً؛ حيث يقول للمسيح: "لكَ أُعطي هذا السُّلطانَ كلّه ومجدهنّ؛ لأنّه إليّ قد دُفع، وأنا أعطيه لمَــن أريد "(لوقا ٤/٧). وتُنسَب العاهاتُ في العهد الجديد – في أغلب الأحوال – إلى الشّــيطان (أو رُوح الضَّعف) الّذي يطرده السّــيّدُ المسيحُ من الجسد بإيمانه وسلطان الرّبّ[29]. كما توصــف هذه العاهات، مرّة أخرى، بأنّها خطايا يغفرها المسيح؛ فيذهب المرض (لوقا٥/٢٠). وكأنّ التّصوُّر هنا يعود إلى الفكرة الأولى عن الشّــرّير بوصفه "ضارّاً" في المرتبة الأولى، وتتجلّى قدرتــه علــى "الشّــرّ" في الإضرار بالإنسان؛ فيصيبه بالعَمَى أو الخَرَس أو الفالج، أو غيرها مــن الأمــراض أو العاهات. ثمّ يُنسَب المرضُ، مرّة أخرى، إلى الخطايا الّتي يرتكبها الإنسان نفسه، وهي أفكار تختلف

(26) العقّاد: السّابق، ص٩٦.
(27) نفسه: ص ٩٨.
(28) السّابق: ص١٠٢.
(29) انظر، مثلاً، متّى ٢٢/١٢، ولوقا ١٣/١٠-١٢، ١٦، وإصحاح ١١/١٤-١٥، وإصحاح ٤/٤١.

عن الفكرة الأولى عن "الملكوت الأرضيّ" للشّيطان الّذي يقابل "الملكوت السّماويّ" للرّبّ، وهي الفكرة القريبة من الفكرة الثّنويّة (في الزّرادشتيّة) الّتي سبق عرضها.

ويميل السّـيّدُ المسيح إلى نسبة شرّ الإنسان وخيره إلى الإنسان نفسـه، وهـو يقـول بوضوح: "لأنّ كلّ شجرة تُعْرف من ثمرها، فإنّهم لا يَجْتَنون من الشّوْك تيناً ولا من العُلّيق عنباً؛ الإنسانُ الصّالحُ من كَنْزِ قلبه الصّالح يخرج الصّلاح، والإنسان الشّـرّير من كَنْز قلبـه الشّـرّير يخرج الشّـرّ؛ فإنّه من فَضْلَة القلب يتكلّم فمُه" (لوقا ٦/٤٤ – ٤٥). ويؤكّد هذا أنّه يصف مَن لم يؤمن به والمنافقين بأنّهم أشرار، دون أن ينسبهم إلى الشّيطان. فكأنّ الشّـرّ نابع من الـنّفس الإنسانيّة دون حاجة إلى وسوسة الشّيطان أو تحريضه على عصيان الرّبّ. وسُلطان الشّـيطان في الوجود هو سلطانه على الملكوت الأرضيّ الّذي يتجلّى في إيقاع الضّرر ببني الإنسان، ولا يمتنـع عليه إلاّ المؤمن بالسّـيّد المسيح وبالملكوت السّماويّ.

ففكرة الوسوسة — في الأناجيل — فكرة خافتة، ترتبط بـ"دخول" الشّيطان في الإنسان؛ إذ يقول لوقا عن يهوذا الإسخريوطي: "فدخل الشّيطان في يهوذا الّذي يُدعَى الإسخريوطي، وهو من جُملة الاثني عشر؛ فمضى وتكلّم مع رؤساء الكهنة وقوّاد الجُند كيف يسلّمه إليهم" (لوقا ٢٢ / ٣ – ٤).

لكنّ أقوال الرُّسُل، ثمّ أقوال الصّحابة والرّواة المتّصلين بهم[30] بدأت تتوسّع في الحـديث عن الشّيطان على الأُسس الّتي وضعتها الأناجيل لهذا التّصوّر؛ فنُسب إليه كلّ عمل شرّير، وإن لم يُنَصّ — في الأناجيل – على نسبته إليه: "وقد تقرّر دور الشّيطان وتقرّر سلطانه على الشّـرّ وعلى العالم الأرضيّ، في مقابلة العالم الإلهيّ في السّماء؛ فكلّ صنيع يوصف بالشّـرّ فهو من عمله بغير

(30) ينقسم العهد الجديد إلى ثلاثة أقسام: أوّلها الأناجيل، وثانيها أقوال الرّسل، وثالثها أقوال الصّـحابة والـرّواة المتّصلين بالرّسل، وترتيبها – كما جاء في شروح بعض اللاّهوتيّين المحـدثين — أنّ الأناجيـل وحـيٌ غـير مصحوب بتفسير، وأنّ أقوال الرّسل وحي وتفسير، وأنّ أقوال صحابتهم تفسير بغير وحي. العقّاد : إبليس، ص١٠٨، ولا تَخفَى مشابهةُ هذا التّقسيم مع تفرقة المسلمين بين القرآن والأحاديث القدسـيّة والأحاديـث النّبويّة.

حاجة إلى رواية السّماع، وكلّ خطيئة أو غواية أو ضلالة أو عاقبة محذورة فإنّما تُنسَب إليه، كما تُنسَب الخصائص إلى معدنها بحكم البداهة الّتي لا تحتاج إلى عيان أو إلى إسناد. وعلى هذا القياس قال بولس الرّسول في رسالته الأولى إلى أهل كورنثوس: إنّ رؤساء هذا الدّهر – أي الشّياطين كما جاء في تعبيراته السّابقة – هم الّذين صلبوا السّيّد المسيح، ورماهم بالجهل وقلّة الدِّراية بعُقبى ما يصنعون؛ لأنّهم ظنّوا أنّهم يخدمون مقاصدَهم بتقديم السّيّد المسيح إلى الصّليب، وما كانوا يخدمون غير مقاصد الله منذ الأزل بما دبّروه ورتّبوه..."[31].

وعلى الرّغم من هذا فإنّ الشّيطان يلعب في العقيدة المسيحيّة دوراً أساسيّاً لا غنى عنه؛ فالشّيطان هو الّذي دفع بآدم إلى "السّقوط"، ولولا "السّقوط" ما كان بآدم وذريّته حاجةٌ إلى الغُفران والكفّارة، ولم يكن خلاص آدم وذريّته إلاّ بالكفّارة عن طريق الفداء"[32] بدم المسيح – عليه السّلام – ذاته. وعقيدة الفداء ركن أساسيّ من أركان العقيدة المسيحيّة لا تقوم بدونها؛ فالشّيطان في هذه العقيدة – إذن – لا يلعب دور الشّرّير وحسب، بل يلعب، أيضاً، دور الدّافع إلى الخير، المحرِّض عليه بطريق غير مباشر، أو المنبِّه إليه على الأقلّ.

أمّا في الإسلام، فلا سقوط ولا كفّارة، ولكنْ ذنب وخطيئة، يتحمّل وزرَها مَن يرتكبها؛ فآدم وحواء يحملان وزرَ "خطيئتهما"، وبعد أن اعترفا بها – في شجاعة – سألا اللهَ – تعالى – أن يغفر لهما: **[قالا ربَّنا ظلمنا أنفسَنا وإنْ لم تغفرْ لنا وترحَمْنا لنكونَنّ من الخاسرين]**؛ فغفر لهما، لكنّه أنزلهما إلى الأرض لسابق تدبيره بإعمارها **[قالَ إنّي جاعلٌ في الأرضِ خليفةً]** [البقرة : ٣٠]، قال – تعالى – هذا الكلام لملائكته قبل أن يخلق آدم أصلاً، لكنّ خَلْقَه وسيرتَه كانت في سابق علمه وتدبيره.

أمّا إبليس فهو الّذي "سقط" ؛ لأنّه "عصى" أمرَ الله بالسّجود لآدم، و"أبى" أن ينفِّذه: **[وإذْ قُلْنَا للملائكة اسْجُدوا لآدمَ فَسَجَدوا، إلاّ إبليسَ أَبَى واسْتَكْبَرَ وكانَ مِن الكافرين]** [البقرة : ٣٤]. وهو لم يكتف بالرّفض والإباء والاستكبار والعصيان، بل زاد على هذا أن جادل اللهَ – تعالى – في منطوق الأمر؛ فاعترض عليه قائلاً: **[أَرَأَيْتَكَ هذا الّذي كَرَّمْتَ عليّ]** [الإسراء: ٦٢]، ثمّ قال مستنكراً: **[أَأَسْجُدُ لِمَنْ خَلَقْتَ طيناً]**؟! [الإسراء: ٦١]، ثمّ فاضل بين الأصلَيْن،

---

(31) العقّاد: السّابق، ص١٠٩-١١٠.

(32) السّابق: ص١٢٦.

مناقشاً مشروعيّة الأمر نفسها؛ فقال: **[خلقتَني من نارٍ وخلقتَه من طينٍ]** [الأعراف: ١٢]، ثمّ ردّ الأمرَ نهائيّاً بتفضيل نفسه على آدم **[أنا خيرٌ منه]** (نفسه) .

وإبليس — في هذا كلّه — التفتَ إلى الأمر فناقشه، دون أن يفطن — فيما يبدو — إلى أنّ ردّ الأمر على الله — تعالى - تشكيك في حكمته في إصدار الأمر؛ فلمّا أفاق لم يتراجع عن موقفه، بل زاد فسأل الله تعالى أن يُنْظره؛ قال: **[فَأَنْظِرْني إلى يومِ يُبعَثون]**؛ فوافق الرّبّ، تعالى، لحكمة: **[قالَ فَإنّكَ من المُنْظَرينَ إلى يومِ الوقت المعلومِ]** [الحجّ: ٣٧]؛ فواجه الله — تعالى — بالتّحــدّي والتّمرّد: **[قالَ رَبِّ بمَا أَغْوَيْتَني لأُزَيِّنَنّ لهم في الأرضِ ولأُغْوِيَنّهُم أجمعين]** [الحجر: ٣٩]، أو قال: **[فَبِعزّتكَ لأُغْوِيَنّهُمْ أَجْمَعين]** [ص: ٨٢]. بهذا كلّه أصبح الإنسان ميداناً للتّحــدّي بــين الله — تعالى — والشّيطان؛ فأخذ الشّيطان يصبّ حقدَه وغضبَه على بني آدم؛ فالشّيطان **[يَأْمُرُ بالفَحْشاءِ والمُنْكَرِ]** [النّور: ٢١]، و**[الشّيطانُ يَعِدُكُمُ الفَقْرَ وَيَأْمُرُكُمْ بالفَحْشَاءِ]** [البقرة: ٢٦٨]، وهــو يوقع العداوةَ والبغضاءَ، ويوقد نارَ الفتنة، ويصدّ عن السّبيل.

وتتكرّر في القرآن الكريم عداوةُ الشّيطان الصّريحة للإنسان: **[إنّ الشّيطانَ للإنسانِ عدوٌّ مُبين]** [يُوسُف: ٥]، و**[إنّ الشّيطانَ كانَ للإنسانِ عدوّاً مبيناً]** [الإسراء: ٥٣]، و**[إنّ الشّيطانَ لَكُمْ عدوٌّ فاتّخذُوهُ عدوّاً]** [فاطر : ٦]، و**[يَا بَني آدمَ لا يَفْتِنَنّكُمُ الشّيطانُ كما أخرجَ أبوَيْكُم مِن الجنّةِ يَنْــزِعُ عنهما لباسَهُما ليُرِيَهُما سوْءاتِهما]** [الأعراف : ٢٧].

فعلاقةُ الشّيطان بالإنسان المسلم تقوم — إذن — على العداء الصّــريح، وإن لم يعــدم الشّيطان مداخله الخفيّة إلى أعدائه هؤلاء؛ فهو "يوسوس" لهم، ويخدعهم، ويمنّيهم الأمــاني الّــتي توصف - بطبيعة الحال — بأنّها باطلة، و"يزيِّن" لهم، وهو متمكّن منهم؛ إذ يقول الرّسول (ρ) : "إنّ الشّيطان يجري من ابن آدم مجرى الدّم"[33]، وفي حديث آخر يقول للسّــيّدة عائشة — رضي الله عنها - وقد غارت: "أَوَ قد جاءك شيطانُك؟ قلتُ (أي السّــيّدة عائشة) : يا رسول الله، أَوَ معي شيطان! قال: نعم. قلتُ: ومع كلِّ إنسان؟ قال: نعم. قلتُ: ومعكَ يا رسولَ الله؟ قال: نعم، ولكنّ الله أعانني عليه فأسلم"[34].

([33]) ابن الجوزيّ: تلبيس إبليس، مكتبة المتنبّي- القاهرة ١٣٦٨ هـــ، ص٣٤-٣٥، والحديث في الصّحيحيْن.

([34]) انفرد به مسلم: السّابق، ص٣٤.

وقد توسّع المفسِّرون والشُّرّاح حتّى نسبوا كلّ شرّ إلى إبليس، بل لا شرّ على الأرض إلاّ من صنعه أو وسوسته أو تدليسه أو تلبيسه، ولعلّ كتاباً ككتاب ابن الجوزيّ "تلبيس إبليس" هو خير مثال على هذا المفهوم الواسع "لتلبيس" إبليس على النّاس في حياتهم وعقائدهم.

وعلى الرّغم من تصريح القرآن الكريم بعداوة الشّيطان للإنسان، والتّحذير المؤكّد من خداعه ووعوده وأمانيه الكاذبة، ونسبة جانب كبير من الشّرّ في نفس الإنسان وحياته إلى الشّيطان - فإنّ كثيراً من آيات القرآن الكريم يؤكّد أيضاً على أنّ العامل الحاسم في عمل الشّرّ والمداومة عليه ليس الشّيطان نفسه، بقدر ما تكون هذه الأمور – في الدّرجة الأولى – مسئوليّة الإنسان ذاته؛ فسلطان الشّيطان ممتدّ إلى كلّ إنسان حقّاً، لكنّه لا يمارس تأثيره، وإن كان يمارس وسوسته – بطبيعة الحال – على المؤمنين الصّادقين في إيمانهم؛ يقول الله، تعالى: **[إنّ عبادي ليسَ لكَ عليهم سلطانٌ]** [الإسراء: ٦٥]، ويقول تعالى: **[إنّ عبادي ليس لكَ عليهم سلطانٌ إلاّ مَن اتّبَعَكَ من الغاوين]** [الحجر: ٤٣]. وإبليس نفسه يعلم هذا؛ إذ يسبق قولُه لله تعالى: **[قالَ ربِّ بما أغويتني لأُزَيِنَنّ لهم في الأرضِ ولأُغْوِيَنّهُم أجمعين، إلاّ عبادَكَ منهم المُخلَصين]** (نفسه).

ولهذا تؤكّد الآيات، أيضاً، على المسئوليّة الخاصّة لكلّ إنسان عمّا يأتيه من تصرّفات؛ فينال من خيره النعيمَ وينال من شرّه الجحيمَ؛ إذ يقول القرآن الكريم: **[كلُّ نفْسٍ بمَا كَسَبَتْ رَهينةٌ]** [المدثر: ٣٨] ، ويقول: **[كلُّ امرئٍ بمَا كسب رهينٌ]** [الطور:٢١]، ويقول كذلك: **[لها مَا كسبتْ وعليها ما اكتسبتْ]** [البقرة: ٢٦٨]، بل إنّ النّيّة هي المعوَّل عليه في الحساب **[ولكنْ يُؤاخذُكم بما كسبتْ قلوبُكُم]** [البقرة: ٢٢٥]. والله – تعالى – خلق الطّريقين أو السّبيلَيْن: سبيل الخير وسبيل الشّرّ، وعلى الإنسان أن يختار أيّهما يسير فيه، وأن يتحمل – في النّهاية – مسئوليّة اختياره كاملة[35]: **[وهديناه النّجديْن]** [البلد: ١٠]، و**[إنّا هديناه السّبيلَ؛ إمّا شاكراً وإمّا كفوراً]** [الإنسان: ٣].

وطبيعيّ – بعد هذا – أن يتنصّل الشّيطانُ، يوم القيامة، من مسئوليّة كفر الكافرين وظلم الظّالمين وضلال الضّالين عن سبيل الله؛ لأنّ سلطانه لا يزيد على سلطان الموسوِس المُوحي بالشّرّ، فتدخُّل الشّيطان لا يفسد اختيار الإنسان، لكنّه يقدّم البديلَ المقابل للهداية والإيمان؛ لذا يتنصّل –

([35]) ليس من غرضنا هنا – أن ندخل في جدل حول مسألة الجبر والاختيار أو القضاء والقدر، لكن نعرض القضيّة بما نميل إليه.

أو يحاول التّنصّل – في ساعة الحساب من المسئوليّة، بل يعترف بالحقّ الّـذي يعرفـه: **[وقـال الشّيطانُ لَمّا قُضيَ الأمرُ: إنّ اللهَ وعدكم وعدَ الحقّ، ووعدتُكم فأَخْلَفْتُكم، وما كان لي عليكم من سلطان إلاّ أنْ دعوتُكم فاستجبتمْ لي؛ فلا تَلُوموني ولومـوا أنفسَـكم]** [إبـراهيم: ٢٢]. فالشّيطان يُحدِّد سلطانَه، هنا، في "الدّعوة" و"الوعد"، وعلى مَن يستجب للـدّعوة أو ينخـدع بالوعد أن يلوم نفسَه أوّلاً قبل أن يلقي عبء مسئوليّته على الشّيطان؛ يقول القرآن الكريم، مـرّة أخرى: **[كمَثَلِ الشّيطانُ إذْ قالَ للإنسان: اكْفُرْ؛ فلمّا كَفَرَ قال: إنّي بريءٌ منكَ، إنّي أخافُ اللهَ ربَّ العالمينَ]** [الحشر: ١٦]، وهو تأكيد للمعنى السّابق أيضاً؛ معنى الدّعوة إلى الكُفر، ثمّ التّنصّل من المسئوليّة. لكنّ الآية تضيف، على لسان الشّيطان، معنًى مهمّاً، هو: **[إنّـي أخـافُ اللهَ ربَّ العالمين]**! وطبيعيّ – بعد هذا أيضاً- أن يقف الشّيطان عاجزاً أمام ما يحدث لأوليائه: **[ويومَ تقومُ السّاعةُ يُبْلسُ المجرمون * ولم يكنْ لهم من شُركائهم شُفعاءُ وكانوا بشُركائهم كافرين]** [الروم: ١٣]، **[ثمّ نقول للّذينَ أشركوا أينَ شُركاؤكم الّذين زعمتم]** [الأنعام:٢].

وفكرة "الشّريك" – في الآيتيْن السّابقتيْن – تؤكّد أنّ كلّ محاولات الشّيطان للتّنصّل من المسئوليّة تبوء بالإخفاق؛ لأنّه يُعدّ شريكاً في هذه المسئوليّة لا يستطيع الخروج من جرّائها سـالماً. وقد ظهرت عند الصّوفيّة بخاصّة فكرة ما يُسمّى بـ"الاعتذار عن إبليس" والدّفاع عنه، بأنّـه لم يسجد لآدم بقَدَر الله الّذي خلقه، وقدَّر له مسيرته ومهمّته في الخَلْق، وتنـزيهاً لله – تعالى – عن السّجود لغيره[36].

لكنّ هذه الحُجج تسقط بحَجْب الله – تعالى – غَيْبَه عن خلقه؛ فلم يكـن في موقـف إبليس إلاّ الخيار الحُرّ بين الطّاعة والعصيان؛ فعصى، ثمّ زاد فجادل في منطوق الأمر ومشروعيّته، ثمّ اختار، في النّهاية، وبمحض إرادته – مهمّة التّخذيل عن عبادة الله وإضلال عباده؛ ولهذا حقّ لله – تعالى – أن يصفه بـ"الرّجيم"، وأن يصيبه بلعنته: **[وأنّ عليكَ لَعنتي إلى يوم الدّين]** [ص: ٧٨].

وهكذا نجد أن دور الشّيطان في العقيدة الإسلاميّة هو دور الشّرّير الّذي لا يتجلّى شرّه في الإضرار الماديّ، (وإن كانت الفكرة موجودة أيضاً في مثل قول الله – تعالى – عن آكل الرِّبا: **[الّذين يأكلونَ الرِّبا لا يقومونَ إلاّ كما يَقومُ الّذي يتخبّطُهُ الشّيطانُ من المَسِّ]** [البقرة: ٢٧٥]، لكنّها فكرة غير أساسيّة)، أو في الإضرار المادّيّ وحده، بل يتجلّى، أكثر ما يتجلّى، في الوسوسة،

([36]) انظر، على سبيل المثال، كتابَ عزّ الدّين المقدسيّ: تفليس إبليس، دار أنوار القرآن – القاهرة ١٩٧٨، وتقديم عبد الله نجيب له.

والحضّ على الشّرّ، والأمر به، أو – بكلمة: "الإغواء"، وهو قوام "الشّيْطَنة"، الّتي قد لا تختصّ عندئذ بالشّيطان، بل يدخل فيها، أيضاً، "شياطين الإنس"، في مثل قوله – تعالى – تعوّذاً: **[من شرّ الوسواسِ الخنّاس* الّذي يُوَسوسُ في صدور النّاسِ* من الجنّة والنّاس]** [النّاس: ٣ – ٥]، وقوله تعالى : **[كذلكَ جعلْنا لكلِّ نبيٍّ عدوّاً شياطينَ الإنسِ والجنِّ يُوحي بعضُهم إلى بعضٍ زُخرُفَ القولِ غروراً]** [الأنعام : ١١٢].

ولو أخذنا العقيدة الإسلاميّة من محورها الأساسيّ: **[وما خلقتُ الإنسَ والجنّ إلاّ ليَعبدونِ]** [الذاريات: ٥٦]، وقوله تعالى: **[لِنَبْلُوَكُمْ أيُّكُم أحسنُ عملاً]** [هود: ٧]، وقوله: **[أَحَسبَ النّاسُ أنْ يُترَكُوا أنْ يَقُولوا آمنّا وهُمْ لا يُفتَنونَ]** [العنكبوت:١] – لرأينا أنّ "العبادة"[37] هي قوام هذه العقيدة، ويقابلها الابتلاء والاختبار، الّذي يَمتحن – باستمرار – قوّة "الإيمان" الّذي يُحدِّد مجال اختيار المسلم بين الخير والشّرّ. وبهذا يتحدّد دور إبليس ومهمّته في هذا الكون؛ فهو أداة هذا الاختبار، وفخّ ذلك الابتلاء، ويتحدّد موضع الإنسان بين قُطبيْ: الإيمان والكُفر؛ الطّاعة والعصيان؛ العمل أو الإهمال؛ انطلاقاً من علاقته بالله – تعالى – من جهة، وعلاقته بالشّيطان من جهة أخرى، وفي وقت واحد. ودوره – حينئذ – دور أساسيّ لا تستغني عنه الخليقة، ولا تستغني عنه العقيدة ذاتها.

ويبقى، بعد هذا، أن نحدِّد دور الجنّ في الخلق؛ إذ يلتبس الحديث عنهم – في أغلب الأحيان – بالحديث عن الشّيطان؛ فقد ورد في القرآن الكريم ذكر الجنّ الّذين يعملون للإنسان بإذن الله، ومنهم جنود نبيّ الله سليمان، عليه السّلام: **[ومن الجنّ مَن يَعملُ بين يديْه بإذن ربّه ومَنْ يُزِغْ منهم عن أمرِنا نُذقْهُ من عذابِ السَّعيرِ*يعملونَ لهُ ما يشاء من محاريبَ وتماثيلَ وجفانٍ كالجوابِ وقدورٍ راسياتٍ]** [سبأ: ١٢ – ١٣].

"وفيه [أي في القرآن الكريم] ذكر الجنّ الّتي تؤمن بالدّين وتصدّق بالكتب، وذكر الجنّ الّتي تَستَرق السّمع من السّماء، وذكر الجنّ الّتي تُقارِن الإنسَ، وذكر الجنّ والعفريت الّذي تُطوى له المسافةُ وتنقادُ له المصاعبُ، ولكنّه لم يذكر لها في مجال التّكليف عملاً تسقط عن الإنسان تَبعتُه أو يَجعل له سلطاناً عليه بغير مشيئته، ولا يُستعاذ فيه من شرٍّ يأتي به الجنّ إلاّ وهو كذلك من

([37]) نقصد بالعبادة الجانب العمليّ للعقيدة، ولا نقصد وضعها في مقابل العمل أو السّعي في الأرض؛ لأنّ هذه المقابلة الأخيرة ليست موضوعنا.

الشّرور البشريّة، أو من الوسواس الخنّاس، **[الّذي يوسوسُ في صـــدورِ النّـــاسِ * مـــن الجِنّـــة والنّاسِ]**(38).

وما يربط بين الجنّ والشّيطان – في القرآن الكريم – آياتٌ من مثل قوله – تعالى – من رواية قصّة الخَلق: **[إلاّ إبليسَ كانَ من الجنّ فَفَسَقَ عن أمرِ ربِّهِ]**[الكهف:٥٠]، وإضافة الشيطنة إلى الجن والإنس معاً في آيتيْن مرّتا (في سورَتَيْ "الأنعام" و"النّاس")، ثم استتار كـــلٍّ مـــن الجِنّـــيّ والشّيطان عن مجال الرّؤية البشريّة. لكن يُفرِّق بينهما أنّ من الجِنّ طـــائعين مـــؤمنين برســـالات الأنبياء. ولهذا قيل إنّهم جميعاً جنس واحد هو جنس "الجنّ"؛ فمَن ظلّ منهم على كُفره وعناده فهو شيطان، ومَن آمن واتّقَى فهو جنّيّ.

وإذا كانت الدّيانات السّماويّة قد ركّزت حديثها على الشّيطان (بوصفه قـــوّة الشّـــرّ الكونيّة) ووضعته بإزاء قوّة الخير المطلقة – الله تعالى – ثمّ الإنسان، الّذي هو مدار الصّراع بـــين الخير والشّرّ، فإنّنا لا نعدم – في كُتُبها – أن نجد نماذج أخرى للأشرار البشريّين الملعونين من الله. ولعلّ أوّلهم قابين – في "الكتاب المقدّس – أو قابيل، في القرآن الكريم، أوّل قاتل علـــى الأرض، وابن نوح وامرأته، اللّذان رفضا أن يركبا معه سفينته (في القرآن الكريم)، و"حام" في العهد القديم الّذي رأى عورة أبيه فلم يستره؛ فلحقته لعنة نوح بسواد لونه واستضعافه لأخويْه، وهناك النّمروذ، الّذي حاجّ إبراهيم في ربّه، ومدينتا سدوم وعمورة – في العهد القديم – وإرم ذات العماد وعـــاد وثمود في القرآن الكريم، وهي نماذج للمدن الشّرّيرة بكاملها، وامرأة لوط، الّتي ســـاعدت علـــى زوجها ورفضت أن تخرج معه من المدينة الظّالمة، وفرعون موسى، وهامان، ويهوذا الإسخريوطي، الّذي أسلم السّـــيّد المسيح، عليه السّلام، إلى الصّلب (في عقيدة النّصارى)، أو صُلب بدلاً منـــه (عند المسلمين)...وغيرهم كثير.

ويلفت النّظر أنّ اليهود – من خلال العهد القديم – يرون شعوباً كثيرة، وملوكاً أكثر، أشراراً؛ لأنّهم قاوموا توسُّعهم ودمويّتهم وسيطرتهم الاقتصاديّة، كما كان السّـــيّد المسيح، عليـــه

(38) العقّاد: إبليس، ص ١٢٨.

السّلام، يَنعت اليهودَ – وبخاصّة الكَتَبَةُ والفريسيّون، ومعهم الكهنة – بالشّرّ، في حين لا يَرِد هذا النّعت كثيراً في القرآن الكريم[39].

٥

هذا التّراث الدينيّ كلّه – السّماويّ منه وغير السّماويّ – كان لا بدّ أن يترك أثره عميقاً في الإبداع الشّعبيّ بمختلف أشكاله. ولعلّ أقرب قسم في التّراث الشّعبيّ إلى العقائد الدّينيّة: التّاريخ الأسطوريّ أو التّاريخسطورة Legend ، وهي "أسطورة الأخيار والأشرار" عند د. نبيلة إبراهيم Legend & Anti-legend، وهي حكايات أسطوريّة ترتبط بالعقيدة الدّينيّة، وتهتمّ – أساساً –بحياة القدّيسين والأولياء[40]، أو بحياة الملعونين المطرودين من رحمة الله؛ لأنّهم خرقوا قانوناً سماويّاً ودينيّا.

والتّراث الشّعبيّ يجسّد في هذا اللّون من الحكايات الأسطوريّة فكرتَه عن الخير والشّرّ، أو – بالأحرى – فكرته عن الأخيار والأشرار. أمّا الأخيار – القديسون والأولياء – فإنّ الشّعب يجد في مجاهداتهم الدّينيّة الّتي قد تخرج عن المألوف، وعزوفهم عن مُتَع الحياة الدّنيا، وميلهم إلى الفضيلة والخير، أو جهادهم لنصرة دينهم بوجه خاصّ أو أوطانهم – بركةً تحلّ على البلاد والعباد من وجودهم، أو وجود قبورهم بعد موتهم. وتحقّق الأسطورة – لهؤلاء الأخيار – المعجزةَ، في حياتهم وبعد مماتهم، عند قبورهم أو المكان الّذي عاش الواحد منهم فيه، أو بطريق الأشياء الّتي استخدموها.

أمّا الأشرار فإنّ هذا اللّون من التّاريخ الأسطوريّ يصوِّرهم وهم متلبِّسون بخَرْق قوانين السّماء؛ فالكفّار والمعاندون، الّذين يبيعون أرواحَهم للشّيطان لقاء مُتَع دنيويّة زائلة، أو لقاء معرفة شيطانيّة تجاوز ما رسمه الرّبّ للإنسان من حدود، والمكابرون المتشكّكون في الحقائق الإلهيّة الدّينيّة،

---

[39] لا تَرِد كلمة: شرّير مطلقاً في القرآن الكريم، ويَرِد وصف "الأشرار" مرّة واحدة [ص: ٦٢]، أمّا الاسم: الشّرّ فيُستخدم لعمل الشّرّ، أو لمكانة الكافرين في الآخرة.

[40] راجع مصطلح "التّاريخسطورة" في : د.أحمد كمال زكي: الأساطير، مكتبة الشّباب ١٩٧٥، ص ٥١ – ٥٣. وراجع فصل: "أساطير الأخبار والأشرار" في: د.نبيلة إبراهيم: أشكال التّعبير، ص ٥٥ وما بعدها. وقارن بمصطلح Legend في:

J.A. Cuddon, A Dictionary of Literary Terms, Penguin Books, London 1982.

والّذين ينسون قانون السّماء، ويعتدون على أرواح النّاس وأعراضهم، والّذين لا يقـــابلون خـــير الأنبياء والقدّيسين والأولياء إلاّ بالقسوة والاستهزاء...هؤلاء جميعاً — وغيرهم — هـــم النّمــاذج الشّرّيرة في أساطير الأخيار والأشرار.

ولعلّ أكثر أساطير هذا النّوع دوراناً في الأدب أسطورة "**فاوست Faust**"، "الّذي باع رُوحه للشّيطان لقاء مُتَع دنيويّة زائلة، وليَمنحَه من المعرفة والعلم ما لم يُتَح لإنسان من قبل؛ فـــلا يمنحُه الشّيطانُ إلاّ الشّكَّ والتّجديفَ واليأسَ من رَوْح الله الرّحيم"[41]. ومنها أيضاً أسطورة "**دون جوان Don Juan**"، الّتي وصلت إلينا في مسرحيّة للكاتب الإسبانيّ **ترْسُو دى مولينا Tirso de Molina** (١٥٨٤-١٦٤٨)، صوَّر فيها دون جوان مستهتراً لا هَمَّ له إلا مغازلة النســـاء ليفتنهنّ، ثمّ لا يلبث أن يهجرهنّ حين يقعن في حبّه؛ وهو يفعل ذلك بدافع من الشّـــهوة، ومـــن سعادته بالخداع والغِشّ بالدّرجة نفسها. "فهو متعجرف، يفرض ذاته على خلاف مع الأخـــلاق والدّين، داعرٌ، يظنّ أنّه يستطيع دائما أن يؤجِّل التّوبةَ قليلا"[42]، وعلى الرّغم من هذا، كان دون جوان شقيّاً. ويرجع شقاؤه إلى أنّه قد جمع كثيراً من الصّفات الّتي يُحسَد عليها بوصفه رجلاً، وبها اندفع في طريق الشّهوات، لكنّه كان يحتقر هذه الشّهوات، ولا يجد سعادته في الانغماس فيها؛ فهو حائر لا يَقَرّ على قرار، ولا يرضى عن شيء. وهو، لذلك، من المتمرِّدين على السّماء، غير راضٍ عن حظّه وعن حظّ الإنسان، بعامّة، في الدّنيا، ويقامر بحياته في مغامراته. لكنّ العقـــاب الإلهـــيّ يطارده؛ فلا يزال ينتقل من خطر إلى خطر حتّى يسلمه ذلك إلى الموت.

وهناك أيضاً أسطورة "**اليهوديّ التّائه The Wandering Jew**"، الّتي تحكي عن حذّاء يهوديّ مرّ السّـــيّدُ المسيحُ، عليه السّلام، ببابه، وأراد أن يستريح — وهـــو في طريقـــه إلى الصّلب – فنهره الحذّاء وأمره أن يبرح عتبة داره، أو هو — فيما يقال – أحد الّذين وقفوا في طريق السّـــيّد المسيح إلى الصّلب، وقد صاح به أن يسرع ولا يتلكّأ. وفي الرّوايتيْن أن السّـــيّد المسيح، عليه السّلام، وقف ليقول لِمَن أساء إليه: "أمّا أنا فذاهب، وأمّا أنتَ فإنّكَ تبقى حتّى أعود". فهو يهيم على وجهه منذئذ، حاملاً رَبْطَته على عصاه، محروماً من الرّاحة، حتّى راحة الموت، ويحلّ معه – أينما حلّ — الخرابُ والزّوابعُ والعواصف.

([41]) سنعود إلى فاوست مرّة أخرى — بالتّفصيل — في الباب الثّاني من هذا البحث .

) J.W. Smeed, Faust in Literature, Oxford University
(٢Press,1975,P.1620

ويغصّ التّراث الشّعبيّ العربيّ — المكتوب وغير المكتوب — بهذه النّماذج الأسطوريّة من الأخيار والأشرار بما يضيق عنه الحصر؛ فهناك ما يروى – في غير القرآن الكريم، على أساس منه، أو على أساس من الرّوايات السّابقة على الإسلام[43] – عن القُرى الظّالمة الّتي أهلكها الله بظلمها، وما يُروى عن **أُميّة بن أبي الصّلت** وادّعائه كذباً ما ليس في طاقة البشر[44]، و**الضّحّاك**، الملك السّاحر الخبيث الظّالم صاحب الحيّتيْن[45]. ونجد — في السّيرة النّبويّة – **عمرو بن تَبَان**، الّذي قَتَل أخاه حسّان، وكان يملك اليمن، فَمُنِع النومَ وسُلّط عليه السهر؛ فقال العارفون له: إنّه ما قَتَل رجلٌ قطّ أخاه، أو ذا رَحِمه بغياً على مثل ما قتلتَ أخاك عليه، إلاّ ذهب نومُه، وسُلّط عليه السّهر؛ فلمّا قيل له ذلك جعل يقتل كلّ مَن أمره بقتل أخيه حسان من أشراف اليمن"حتّى هلك[46]. ثمّ تولّى بعده **لَخَنيعة ينوف ذو شناتر**، ولم يكن من بيت مُلك؛ فقتل خيارَهم وعبث ببيوتهم، وكان "امرأً فاسقاً يعمل عمل قوم لوط؛ فكان يرسل إلى الغلام من أبناء الملوك، فيقع عليه في مشربة له قد صنعها لذلك؛ لئلاّ يملك بعد ذلك"، حتّى أراد ذلك مع ذي نواس بن تَبَان، أخي حسّانَ المقتول، فتمكّن ذو نواس من قتله؛ فولاّه النّاس[47].

وليس أشهر من حكاية **أبرهة** ومَن ساعده على غزو مكّة لهدم الكعبة؛ ففيها أنّ **أبا رُغال** – وهو رجل من ثقيف — خرج مع أبرهة يدلّه على الطّريق إلى مكّة؛ فمات في المُغَمّس؛ فرَجَمت العربُ قبرَه[48] . أمّا أبرهة نفسه "فقد أُصيب في جسده، وخرجوا به معهم يسقط أُنملةً أُنملة...حتّى قَدموا به صنعاءَ وهو مثل فَرْخ الطّائر؛ فمَا مات حتّى انصدع صدرُه عن قلبه، فيما يزعمون"[49]. وغير هؤلاء كثيرون.

أمّا الحكاية الخُرافيّة — وهي أقدم الأشكال القصصيّة الشّعبيّة، فيما يرى المتخصّصون — فقد احتفظت بعالم الجنّ، لكنّها جعلته — كما هو في القرآن الكريم – عالَماً غير وحيد الصِّفة؛

---

(43) انظر د أحمد كمال زكي: الأساطير، ص ٧٣.

(44) د. نبيلة إبراهيم: أشكال التّعبير، ص ٦٢.

(45) السّابق: ص ٦٣.

(46) انظر أبو محمّد عبد الملك بن هشام: السّيرة النّبويّة، مكتبة الكلّيّات الأزهريّة، د.ت. ١/ ٢٤_٢٥.

(47) السّابق: ص ٢٥_ ٢٦.

(48) نفسه: ص٤٢.

(49) نفسه: ص٤٨.

بمعنى أنّ الجنّيّ يمكن أن يكون شرّيراً، كما يمكن أن يكون خيّراً[50]، بل يمكن تحويله من الخير إلى الشرّ، ومن الأذى إلى المساعدة. ويتوقّف هذا كلّه — في الحكاية الخرافيّة - على تصرّفات الإنسان مع الجنّيّ؛ فإذا كان إنساناً طيّباً خيّراً فإنّ جزاءه — من الجنّيّ — الخير والمساعدة، وإذا كان سيّئ السّلوك ظالماً لقي من الجنّ العَنَتَ والجزاء.

وتركّز حكاياتٌ مختلفة على فكرة "الميثاق" بين البشر والجنّ؛ هذا الميثاق الّذي تكون وسيلته "الكلمة" السّحريّة أو غير السّحريّة، والّذي يفرض على الجانبيْن أداءَ "التزامات محدَّدة"[51]؛ ولهذا لا نعجب لحكايات التّزاوج بين الجنّ وبني البشر، الّذي قد يتمّ بالتّراضي والاتّفاق أو بالخطف والقسر[52]. ولعلّ في حكايات "أُمّنا الغُولة" وحكايات الجنّ والعفاريت في "ألف ليلة.." ما يدلّ أبلغ دلالة على هذا التّصوّر. ويرتبط بهذه الكائنات الغيبيّة - فيما يخصّ موضوعَنا — المارد أيضاً، وإن كان المارد شرّيراً دائماً، وكذلك التّنّين والكائنات الأخرى الخرافيّة. ويلفت فون ديرلاين النّظر إلى أنّ هذه الكائنات الخرافيّة الشّرّيرة ذات صلة وثيقة بالكائنات المهُولة المشابهَة في التّراث الأسطوريّ والدّينيّ؛ "فالذّئب الشّيطان في الأساطير الشّماليّة، والتّنّين الّذي يثير الفوضى في العهد القديم، وتيامات في الأسطورة البابليّة، والأفعى في الأساطير المصريّة القديمة - هذه الأشكال كلّها قَهَرَها القُوى الإلهيّةُ، وهذه الأشكال الإلهيّة تتّفق مع أبطال حكاية البطولة والحكاية الخرافيّة في بعض الأمور"[53].

ولا تقف مجموعة منوَّعة — كـ"ألف ليلة وليلة" — في نماذجها الشّرّيرة عند حدود هذه الكائنات غير البشريّة، بل تصوَّر من البشر نماذج عدّة تُدْرَج في عِداد الأشرار، لعلّ أهمّها على الإطلاق شخصيّة **السّاحر** — وهو، في أغلب الأحوال، إمّا يهوديّ أو مغربيّ أو مجوسيّ - الّذي يعيش على التّفرقة بين المحبّين — أزواجاً كانوا أو غير ذلك — وعلى استغلال "المرصودين" لكنوز من الشّبّاب أو الغلمان لفتح كنز أو للحصول على إكسير تحويل المعادن إلى ذهب، لكنّه — دائماً — يلقى الجزاء الّذي يليق بعمله الشّرّير.

([50]) أحمد رشدي صالح: مقدمة ألف ليلة وليلة، ط دار الشّعب، ١٩٦٨، ص١١.

([51]) السّابق: نفسه.

([52]) نفسه.

([53]) فريدريش فون ديرلاين: الحكاية الخرافيّة، ترجمة د. نبيلة إبراهيم، نهضة مصر ١٩٦٥، ص١٣٤.

ومن أكثر هذه الشّخصيّات دوراناً — في "ألف ليلة وليلة" — شخصيّة **العجوز الماكرة**، الّتي تحتال للقوادة أو للتّفريق بين المحبّين بحِيَلها ودهائها ومكرها (ولعلّ حكاية "**نُعْم ونِعمة**" في ألف ليلة تقدِّم المثل)[54]. كما تقوم العجوز بدور آخر — في حكاية واحدة على الأقلّ من حكايات "ألف ليلة"، هي حكاية **الملك عمر النُّعمان وولديْه**[55]، هو دور الشّيطان؛ فهي توسوس وتخطِّط في خبث ودهاء، وفي حقد على الإسلام والمسلمين، وتسعى بالفتنة، وتحقِّق أغراضَها بالخداع والحيلة، لا يعوقها في تنفيذ أغراضها شيء، ولو كان قتل شخص عزيز.

وفي "ألف ليلة" — وفي الحكايات الشّعبيّة والخرافيّة بعامّة - تلعب **زوجة الأب وبناتها** دور الشّرّير في حياة أبناء الأب من امرأة أخرى، كما يلعب هذا الدّورَ نفسه — في أحيان أخرى - **زوجة الأخ** (حكاية الأخويْن الفرعونيّة)[56]، أو حتّى **الإخوة الحاسدون، أو الأخت من سِفاح، والأمّ الزّانية، والعمّ أو الخال الغاشم**[57].

كما نجد أيضاً شخصيّة **العبد**، الّذي تهيمن عليه شهوته حتّى يرتكب في سبيلها كلّ الجرائم، وفي قسوة رهيبة؛ فالعبد في حكاية **عمر النُّعمان** — السّالفة الذّكر - يراود **الأميرةَ أبريزة** عن نفسها، وهي تستعدّ للوضع، ولَمّا ترفض يقتلها في قسوة همجيّة.

كما نجد كذلك **الحاكمَ الظّالم الطّاغية**، الّذي يهمل مصالح قومه في سبيل متعته الشّخصيّة؛ يقتل في قسوة، ويغتصب في همجيّة، ويكرِّس حياته للبغي والعدوان على قومه وعلى أقوامٍ آخرين، كما نجد **الجواسيس والخونة**، وغير ذلك كثير.

وعلى الرّغم من هذا التّعدّد المثير للشّخصيّات الشّرّيرة في التّراث الشّعبيّ، وعلى الرّغم من تنوّعها — من جنّ وكائنات خرافيّة وبشر - فإنّ هذه الكثرة الكاثرة يمكن أن تُردّ إلى وَحدة،

([54]) المجلّد الثّاني: ط. محمّد علي صبيح، ص١٣٢ وما بعدها، وانظر: ألكذاندر هجرتي كراب: علم الفلكلور، ترجمة رشدي صالح، دار الكاتب العربيّ- القاهرة ١٩٦٧، ص١٠٢.

([55]) في المجلّد الأوّل.

([56]) الحكاية في فون ديرلاين: السّابق، ص١٥٥-١٥٦، وفي برنارد لويس: أرض السَّحَرة، تعريب حسين نصّار، مكتبة مصر ١٩٥٨، ص٧٩- ٩٣. وفي شكري عيّاد: البطل، ص٩٩-١٠١.

([57]) انظر: كراب، السّابق، ص٦١.

وَرَدُّها إلى الوَحدة يمكن أن يمرّ بطريقين؛ أوّلهما: النّظر إليها من حيث طبيعتها وصفاتها، وثانيهما: النّظر إليها من حيث صلتها ببطل الحكاية الشّعبيّة أو الحكاية الخرافيّة.

فالشّخصيّات الشّرّيرة من حيث طبيعتها تنقسم إلى ثلاثة أقسام: البشر، والجنّ ومَن يتّصل بهم من العفاريت والمردة، ثمّ الحيوانات الخرافيّة وغير الخرافيّة.

أما الجنّ وما يتّصل به فقد تحوّل عن الطّبيعة الشّيطانيّة الموسوسة الحاضّة على الشّرّ إلى ممارسة القوّة الغاشمة على بني البشر، من الخطف - وبخاصّة خطف الفتيات، وفي ليلة أعراسهنّ — والاعتداء والقتل والسّحر وغير ذلك. ويُميِّز الجنَّ عن غيره أنّه يمكن أن يَرِقّ قلبُه أو يغيِّر فكرَه، أو يقتنع بغير ما جاء له، أو يرضى بشيء آخر، في حين تمارس المردة قوّتها الغاشمة بلا تفاهم أو تأخير، وعلى البطل أن يتخلّص منها نهائيّاً - وهو قادر دائماً على قتلها — أو أن يموت.

ويستخدم التّراث الشّعبيّ هذه الكائنات المختفية عن الحسّ ليصوِّر ما يمكن أن يهدِّد الحياة البشريّة السّويّة من قُوى لا يحسب لها البشر كبير حساب، وهو تهديد — في كثير من الأحيان — غاشم، قاسٍ، غير مفهوم، لكنّ المشكلة أنّه موجود، وعلى الإنسان، حتّى يجتاز عقبته، أن يكون، دائماً، في حالة استعداد كامل، بالذّكاء وسعة الحيلة، والعِلم (الّذي يتمثّل — في أغلب الأحيان — في السِّحر — عِلم القدماء!).

وأمّا الحيوانات فإنّ جزءاً منها خرافيّ، كالتِّنِّين والسِّعلاة، وجزءاً آخر غير خرافيّ، بل واقعيّ، كالحيّة والذّئب والأسد وغيرها. وقد سبقت الإشارة إلى صلة هذه المخلوقات بالتّراث الدّينيّ - حيث يظهر التِّنّين والحيّة في الكتاب المقدّس — والتّراث الأسطوريّ (حيث يظهر التّنّين في الأسطورة البابليّة عن مقتل تيامات، السّابق عرضها، ويظهر الثّعبان أيب في أسطورة رع، ونرى صورة منه في "الهيدرا" في مغامرات هرَقل، كما يظهر فيها "أسد نيميا" أيضاً [58])، وهي صورة أخرى للقُوى — الحيوانيّة هذه المرّة — الّتي تهدّد حياة الإنسان وتبثّ فيها الرّعبَ والخوف، وتقف عقبةً في سبيل تحقيق الإنسان أحلامَه كاملة على الأرض، لكنّها - في الوقت نفسه — تمثّل عقبة لا بدّ للبطل أن يجتازها حتّى يحقّق بطولته ويحقّق أحلامَه، مسلّحاً بالقوّة والذّكاء اللّذيْن تلحّ المواجهةُ في طلبهما.

([58]) انظر: د. عبد المعطي شعراوي: أساطير إغريقيّة، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ١٩٨٣، ص٣٨٨ وما بعدها. ودريني خشبة: أساطير الحبّ والجمال عند الإغريق، دار الهلال ١٩٦٥، ص ٢٥٧ وما بعدها.

أمّا القوى البشريّة الشّرّيرة فإنّ لها وضعاً آخر؛ فهذه القوى هي الّتي تمثّل القوى الشّيطانيّة هذه المرّة؛ فالعجوز الشّرّيرة تسعى بين شابّ وامرأة متزوّجة، أو بين اثنيْن متزوّجيْن حتّى تجمع بينهما على حرام أو يحترقان بعشقهما، أو تسعى بين أُمّتيْن بالحرب والخراب، وزوجة الأب القاسية أو الإخوة الحاسدون أو الإخوة غير الأشقّاء يجتمعون على دور واحد هو الوسوسة للأب وتدبير الحِيَل، الواحدة بعد الأخرى؛ حتّى يُضطَّرّ الأبَ إلى طرد ابنه أو ابنته من البيت؛ فيخرج هائما. أو يضطرّ الأب – على الأقلّ – إلى إساءة معاملة ابنه في قسوة تصل إلى حدّ الظّلم البيِّن، وكذلك يفعل العمّ أو الخال...وهكذا.

فهذه الشّخصيّات جميعاً – على الرّغم من صلة القرابة بين أكثرها وبين البطل – تتميَّز غيظاً وحقداً، وتمتلئ خبثاً ودهاء؛ بحيث لا تفرغ من جعبتها الحِيَل، مداهنة، تعامل الابن أو الابنة، في الباطن، معاملةً وتُظهر عكسها، معسولة الكلام، قويّة الحُجّة، تكذب، لا يثنيها عن عزمها شيء، أيّاً كانت تضحيتها في سبيل الوصول إلى ما تهدف إليه، كما أنّها – بالضّرورة – ظالمة، ناكرة للجميل، سيّئة العشرة، كريهة الصّورة، مكروهة من جيرانها وحتّى أقربائها، وهي – بالضّرورة أيضاً – تدفع غيرها إلى الظّلم، ثم إلى النّدم.

فالشّيطان – إذن – اقتصر على التّراث الدّينيّ والأساطير المتّصلة به، وأخلى مكانه – في الحكايات الشّعبيّة والخرافيّة – للبشر يقومون بالمهمّة الملقاة على عاتقه في التّراث الدّينيّ والأساطير.

ولا نعدم أن نجد في التّراث الشّعبيّ نموذجاً آخر للبشر الأشرار، هو نموذج الحاكم الظّالم، وسمَته الأولى أنّه – في الغالب – مغتصب للعرش، لم يكن له حقٌّ فيه ثمّ اعتلاه بالقوّة أو بالتّآمر، متغطرس، لا يعرف للرّجال أقدارها، دمويّ لا يتورّع عن قتل أقرب النّاس إليه، ناكر للجميل، ينقلب على مَن ساعدوه، خائن، غادر لا يرعى في أحد عهداً ولا ذمّة ولا قانوناً، ولا يستمع إلى إلاّ مستشاري السّوء.

أمّا مستشارو السّوء هؤلاء فهم – في التّراث الشّعبيّ – كثيرون، لا نخطئ وجودَهم في حضرة كلّ أمير أو ملك؛ يشيرون عليه، دائماً، بما يُسيء إلى قدره وما يزيده عن شعبه بُعْداً، ومن شعبه وجيرانه كراهية. ولعلّ في وصف راوي سيرة "حمزة البهلوان" ما يوضّح هذه الصّورة؛ فكسرى في إيوانه وزيران: أحدهما بُزُرجمَهر، يوصف بأنّه "حكيم عاقل"، وأنّه "خبير بعلوم العالم وتفاسير أغماضها"، يفوِّضه الملكُ جميعَ أمره؛ لما يعرفه من إخلاصه، وصدق قوله، وصدقه مع

الملك في وصف أحوال الرّعيّة، أو، كما يقول له الملك: "ولا ترضى إلا ما به صـــالحي وصـــالح بلادي ومملكتي"[59].

أمّا الآخَر فهو بُخْتُك بن قرقيش، "وكان هذا الوزير رديء الطِّباع، حسوداً، طمّاعـــاً، بخيلاً، مبغضاً، لا يحبّ أحداً"[60]، وهو - إلى جانب هذا — متعجرِف، كذّاب، مكابر، مداهن. وفي الأحوال كلّها، فالسّلاح الّذي يستخدمه هو التّآمر، والخداع، والغِشّ، يعينه على هذا كلّـــه ذكاءٌ خبيثٌ لا تـــنفد منه الحيل والألاعيب.

ولا ننسى — بعد هذا كلّه — الصّديق الخائن، الّذي يعرف أسرار صديقه، ثمّ يبيعـــه في سبيل وعود - قد تكون كاذبة — بثروة أو مركز أو ما يشبه ذلك. وأمامنا واحد من أشهر الأمثلة في موّال أدهم الشّرقاوي الّذي يبيعه صديقُه بدران للسُّلطة في مقابل الوعود الخلاّبة، الّتي لا ينـــال منها شيئا. وفي إحدى الحكايات العربيّة القديمة، هي حكاية النَّضيرة بنت الضّيْزَن (أو ســـاطرون) نرى الابنةَ — النَّضيرة - هي الّتي تلعب دور الخائن لأبيها؛ لأنّها رأت — من شُرفة حصن أبيها - الملك سابور [ذا الأكتاف]؛ فأعجبها جمالُه وهَوِيَته؛ فتفاهمت معه على أبيها ومكّنته منـــه ومـــن حصنه، بعد حصار دام عاماً كاملاً للحصن لم يتمكّن سابور، أثناءه، من فتحه، ثمّ قتلها سابور بعد ذلك؛ لأنّها بالخيانة إليه أسرع[61].

هذه النّماذج كلّها تغطي مجالات الحياة الّتي يهتمّ بها الشّعب كلّها، من الحياة الفرديّـــة الخاصّة، إلى الحياة العامّة، ومن علاقة الإنسان بالكائنات الّتي تشاطره سُكْنَى الكون، وعلاقة الفرد بنفسه، وعلاقته بربّه، وعلاقته بالأفراد الآخرين في حياته داخل المجتمـــع، إلى علاقاتـــه الأُسْـــريّة وعلاقاته بالأصدقاء.

٦

ولقد حفظ لنا التّاريخ الحديث مجموعة من الأسماء تتردّد كلّما تردّد الحديث عن الشّـــرّ والأشرار، ومن أبرز هذه الأسماء **نيقـــولا مكيـــافيلي Niccolo Machiavelli** (١٤٦٩-

---

(59) قصّة الأمير حمزة البهلوان المعروف بحمزة العرب، مكتبة الجمهوريّة ٤/١. وانظر تحليلاً للشّخصية المـــذكورة في: عصام بهيّ: الحكايات الشّعبيّة في المسرح الشّعريّ في مصر، رسالة ماجستير، كلّيّة بنات عـــين شمـــس، ١٩٧٩، ص٩٢- ٩٣.

(60) قصّة الأمير حمزة البهلوان: ص٤٤.

(61) الحكاية في السّيرة النّبويّة: ١/ ٦٥-٦٦. وانظر تحليلاً لها في: عصام بهيّ: السابق، ص ١١٣ وما بعدها.

١٥٢٧) صاحب كتاب "**الأمير** The Prince" (كُتب١٥١٣م، ونُشر١٥٣٢م)، الّذي وضع فيه صاحبه خلاصة آرائه السّياسيّة، وما ينبغي أن يتوافر في الأمير من صفات، في تعامله مع شعبه وجيشه وشعوب البلاد الّتي يفتحها. وقد وضع مكيافيلّي كتابه من واقع خبرته العمليّة؛ حيث تقلّب مكيافيلّي في مناصب حكوميّة كبيرة، حتّى جاء من أحاله إلى التّقاعد الإجباريّ، وكذلك من واقع قراءاته الواسعة في التّاريخ. فلم يكن كتابه تأمّلاً خالصاً، بل كتاباً عمليّاً إلى حدّ كبير. وكان في ذهنه — وهو يكتب – أملٌ يراوده لتوحيد إيطاليا، الّتي لم تكن لتتوحّد — في رأيه — إلا تحت راية أمير قويّ، وقاسٍ بما يكفي لفرض سلطته على الولايات الإيطاليّة المتنازِعة، بحيث تتمكّن من الدّفاع عن نفسها وطرد الغرباء خارج أراضيها(62).

والجدل الأساسيّ في الكتاب هو أنّ رخاء الدّولة يسوِّغ كلّ شيء، وأنّ هناك مستوياتٍ مختلفة من الأخلاقيّات في الحياة العامّة، وفي الحياة الشّخصيّة، وبناء على هذه الفكرة يصبح من المناسب لرجل الدّولة أن يرتكب أعمال العنف والخداع في سبيل المصلحة العامّة، وهي أعمال كانت ستكون مستقبَحةً تماماً، أو حتّى إجراميّة، فيما لو قام بها الأفراد؛ فالواقع أنّ ماكيافيلّي يفصل الأخلاق عن السّياسة(63).

والكتاب يرى الطبيعة البشريّة في واقعيّة قاسية، متشائمة؛ إذ يقول: "يحقّ القول عن النّاس، بعامّة، إنّهم ناكرون للجميل، سريعو التّحوّل، مختلفو الطّبائع والغرائز، ميّالون لاتّقاء الأخطار، ومحبّون للكسب. وما دمتَ تنفعهم فهُم لكَ، ويهبونكَ دمَهم ومتاعَهم وحياتَهم وبنيهم ما دام الخطر بعيداً؛ فإذا أحدق [الخطرُ] ثاروا عليك. والأمير الّذي يعوِّل على وعودهم دون أن يتأهّب للحوادث، فعاقبته الخراب؛ لأنّ الصّداقة الّتي تُشترَى لا تُؤمَن عاقبتها، وقد يكون عدمها أفضل منها. ثمّ إنّ النّاس أسرع إلى إساءة مَن يحبّون منهم إلى إساءة مَن يرهبون؛ لأنّ الحبّ قائم على نفعهم الذّاتيّ؛ فإذا انتهى هذا النّفع ذهب الحبّ؛ أمّا الخوف فأساسه العِقاب، ورهبة العِقاب لا تزول مطلقا"(64).

---

(62) Robert B. Downs, Books That Changed the World,The New American Library,New York 1956,P.19
(63) Downs, Op.Cit.,P.17.
(64) نيقولا ماكيافيلّي: الأمير، تعريب محمّد لطفي جمعة، مطبعة المعارف بمصر، ١٩١٢، ص ١٤٨_ ١٤٩.

فهذه الفقرة تكشف عن هذه الرّؤية القاسية في واقعيّتها للطّبيعة البشريّة ، الّتي تـرى أنّ البشر لا يسوسهم إلاّ الخوف والإرهاب؛ لأنّ البشـر – أساساً – نفعيّون نـاكرون للجميـل، سريعو التّحوّل. ويترتّب على ذلك – على سبيل المثال – أنّ الحاكم سوف يكون ممزّقاً بـين أن يُشتَهَر بين الناس بالرّحمة والشّفقة ليحبّه النّاس، وأن تُعرَف عنه القسوة والشّدّة؛ فيخافونه.

يقول ماكيافيلّي إنّ سؤالاً مهمّاً سوف ينشأ هنا "هو: أيّهما أنفع للأمير: أن يُحَبَّ أكثر ممّا يُخشى، أم يُهاب أكثر مما يُحَبَّ؟ فالجواب أنّه ينبغي له أن يكون محبوباً مهاباً؛ وحيث يصعب الجمع بين الحالتيْن، فإذا احتاج الأميرُ لإحداهما، فالأفضل أن يُهاب.."[65]. ويسوِّغ مكيافيلّي هذا بما اقتبسناه آنفاً عن الطّبيعة البشريّة؛ أمّا إذا كان الأميرُ يقود جيشاً، "فمن الضّروريّ له أن يُعْرَف بالقسوة؛ لأنّه بدونها لا يستطيع أن يحافظ على اتّحاد جيشه وطاعته"[66]. إنّ القانون الّذي يحكم المسـألة – في النّهاية، عند ماكيافيلّي – هي "أنّ النّاس تحبّ وتبغض بإرادتهم، ولكنّهم يهـابون الأمير بإرادته. والأمير الحازم ينبغي له أن يعوِّل على ما في قدرته لا على ما في قدرة الغير"[67].

وفي فصل عن كيف يكون وفاء الأمراء، "يشرح ماكيافيلّي أنّ الحرب ينبغي أن تكـون مزيجاً من استخدام الأمير للطّبيعة الإنسانيّة والطّبيعة الحيوانيّة، ولطبيعة الأسد – القويّ المهيـب، الّذي يسهُل، مع ذلك – إيقاعُه في الشَّرَك، وطبيعة الثّعلب الماكر واسع الحيلة". ثم يضيف: "لأجل هذا لا ينبغي للأمير الحَذِر أن يحفظ العهود إذا كانت ضدّ مصلحته، وما دامت الأسباب الّتي دعت للوعد قد انقضى عهدها. إذا كان النّاس كلّهم أخياراً فإنّ القاعدة الّتي ذكرتُها تكون – لا شكّ – سيّئة، ولكنّهم أشرار، ولن يحفظوا لكَ عهداً؛ فلستَ مضطّرّاً لحفظ عهودهم"[68]. ومن الضّارّ بالأمير – بطبيعة الحال – أن تُعرف عنه هذه الصّفة (مخالفة عهوده)؛ ولذا يكون من الضّروريّ "أن يُخفي الرّجل هذه الخليقة، وأن يكون ماهراً في فنّ التّظاهر بغير شعوره"[69]. ثمّ يضيف: "فلـيس من الضّروريّ للأمير أن يتّصف حقيقةً بكلّ الفضائل الّتي سبق الكلام عليها، ولكن من الضّروريّ

([65]) السّابق: ص١٤٨.

([66]) السّابق: ص١٤٩.

([67]) السّابق: ص١٥٠.

([68]) السّابق: ص١٥٢.

([69]) السّابق: نفسه.

أن يُذاع عنه الاتّصاف بها. وإنّني أجسر فأقول: إنّ الاتّصاف بكلّ تلك الفضائل خطــرٌ، ولكــنّ الظّهور بالتّحلّي بها نافع"[70].

هذه نماذج قليلة من كثير منثور بين طيّات كتاب "الأمير" لماكيافيلّي، نرى فيها سوء رأيه في الطّبيعة البشريّة، وتعاليمَه لأميره بالاعتماد على القسوة والخداع والغدر والتّلــوّن، وإحكــام التّصويب نحو هدفه، ثمّ الانطلاق إليه مهما كانت التّضحيات والخســائر في الأرواح والأبــدان والأخلاق.

لهذا كلّه شاع في ضمير العالم الحديث مصطلح "المكيافيلّيّة" مرادفاً لشــيء شــيطانيّ، مخادِعٍ، شرّيرٍ، قاسٍ، وحشيّ. وشاع اسم مكيافيلّي نفسه رمزًا شائعًا على السّياسيّ الّذي يــدبّر المكائد، الماكر، المرائي، اللاّ أخلاقي، المجرّد من المبادئ والضّمير، وكلّ فلسفته هــي "أنّ الغايــة تسوّغ الوسيلة".

أمّا الشّخصيّة الّتي لاقت الشّهرة نفسها في التّاريخ الحديث، فهي شخصيّة الزّعيم الألمانيّ النّازيّ **أدولف هتلر Adolf Hitler** (١٨٨٩-١٩٤٥). ولم تكن شهرة هتلر مبنيَّة تماماً على أفكاره – كمكيافيلّي – أو على أفكاره وحدها، بل بُنيت على أعماله أساساً. فهتلر اشتُهر بتعصّبه المقيت للقوميّة الألمانيّة والعنصر الآريّ، واقتنع بالمصير الّذي منحه اللهُ لهذا الشّعب. وكــان هــذا التّعصّب وراء قيام الحرب العالمية الثّانية الّتي أزهقت أرواح خمسة ملايين نَسَــمة مــن مختلــف الجنسيّات؛ فكان، بهذا، نموذجاً للتّعصّب الجنسيّ المقيت، الّذي سنرى – وشيكاً - أمثلة متكرِّرة منه فيمَن ادّعوا أنّهم الأعداء الطّبيعيّون لهتلر.

ولم يكن التّعصّب الجنسيّ والحرب الشّرسة وحدهما سبب شهرة هتلر؛ فعلى الدّرجــة نفسها من الأهميّة يقف نظامه ، الّذي كان مثالاً للنّظام الّذي يعتمد – على نحو واسع جدّاً - على الدّعاية المسمومة في تحويل شعب بكامله عن فكره الدّيمقراطيّ إلى أفكار مسمَّمة بالتّعصّب الجنسيّ وأحلام القوّة والسّيادة. كما كان هذا النّظام "قاسياً في برود وهو يضع أساس حكمه؛ فقد محا كلّ أثر للحكومة الدّيمقراطيّة، وقمعت، في غير رجعة، كلّ الآراء المعارِضة، واضــطهدت الكنــائس، والنُّظُم الأخويّة، واتّحادات العمال، أو نُسِّقت، ودوّت في موجة إثر موجة من الدّعاية، التّهديداتُ

(70) السّابق: ص ١٥٣.

المرعبة للشّعوب المجاورة الّتي يزعمون صداقتها(71). وهكذا أضاف هتلر إلى تعصّبه الجنسيّ – القوميّ بناءه لنظامٍ ديكتاتوريّ لا زعيم فيه إلاّ هو، ولا فكر فيه إلاّ دعاياته، ولا حركة ولا نشاط إلاّ ما يأمر به. إنّ نظام هتلر النّازيّ كان مثالاً للنّظام الشّموليّ المبنيّ على فكر واحد وزعيم واحد وحركة واحدة للمجتمع كلّه.

والطّريف أنّ اليهود، الّذين نالوا قسطاً موفوراً من كراهية هتلر وتعصّبه (لا يمكن أن يبلغ حرق "خمسة" أو "ستّة" ملايين يهوديّ في أفران الغاز كما يدّعون!!)، منحوه – بحركتهم الصّهيونيّة، الّتي سبقت النّازيّة إلى الوجود - كثيراً من أفكاره وتعصّبه، بل إنّ الصّهاينة منحوه قسطاً كبيراً من المساعدة أيضاً، بترك بعض اليهود – في عمليّة مبادَلة – ليحرقهم، أو يزجّ بهم في معسكراته، في مقابل أن يسمح للبعض الآخر بالهجرة إلى فِلَسطين؛ حتّى يكتسبوا، بهذا، تأييد اليهود غير الصّهاينة من جهة، وتأييد الدّول الأخرى وعطف العالم من جهة ثانية(72)، على مشروعهم بإنشاء أضخم كيان عنصريّ على أرض فلسطين.

ولقد بدأتْ الحركة الصّهيونيّة – رسميّاً – مع مؤتمر بازل في ٢٣ أغسطس ١٨٩٧، الّذي أصدر برنامجه الشّهير، محدِّداً هدف الحركة الصّهيونيّة والخُطوات – أو الوسائل اللاّزمة لتحقيق هذا الهدف. وهذا الهدف هو "أنّ الصّهيونيّة تستهدف إنشاء وطن للشّعب (يعني اليهوديّ) في فلسطين تحت حماية القانون العامّ". ثم يوصي بالوسائل الآتية:

١- تنمية الوسائل المناسبة لتوطين المزارعين والحِرْفيّين اليهود والعمّال اليدويّين في فلسطين.

٢- تنظيم اليهوديّة العالميّة وتوحيدها عن طريق تنظيمات وهيئات مناسبة، محلّيّة وعالميّة، وذلك وفقاً لقوانين كلّ دولة.

٣- تقوية العاطفة "القوميّة" اليهوديّة والوعي "القوميّ" وتنظيمهما.

---

(71) Downs,Op.Cit.,P.119

(72) انظر د.عبد الوهاب المسيري: الأيديولوجيّة الصّهيونيّة، عالم المعرفة- الكويت ١٩٨٣، القسم الثّاني، ص ٥٦.

٤ – اتّخاذ خُطوات تمهيديّة نحو الحصول على موافقة الحكومات – كلّما كان ذلك ضروريّاً – من أجل الوصول إلى هدف الصّهيونيّة[73].

وكان واضحاً – منذ البداية – أنّ هذا الكيان كيان عنصريّ استعماريّ، لا يمكن أن يقوم إلاّ على أشلاء شعب آخر – هو الشّعب العربيّ في فلسطين – وعلى اغتصاب أرضه، ثمّ ليكون مخْلباً لحركة الاستعمار العالميّ - الّتي كانت قد بدأت قبل قرون – يحفظ لها مصالحها في المنطقة؛ فيكون – بذلك - بمثابة رجل شرطة، أو قلْ "بلطجيّاً" يثير المشاكل ويمنع الاستقرار ويعوق حركة الوَحدة العربيّة وحركة التّقدّم الممكنة.

وحين أصبح هذا الكابوس واقعاً أثبت الصّهاينة، بكلّ الأدلّة، وما يزالون، هذه الطّبيعة العنصريّة لنظامهم؛ فأقاموا المذابح - الواحدة بعد الأخرى – للفلسطينيّين (وكان آخرها في معسكريْ صابرا وشاتيلا الفلسطينيّين في لبنان، بالفعل أو بالتّواطؤ)، ثم بعمليّات الاستيلاء على المنازل ونسفها، والاستيلاء على الأرض وإحلال المستوطنين الصّهاينة فيها محلّ العرب من أصحابها، فضلاً عن المعاملة البالغة السّوء الّتي يلقاها السّكّان العرب في الأرض المحتلّة، وصنوف التّفرقة في معاملة العمّال العرب. بل إنّ اليهود الشّرقيّين (السّفارد) الّذين يشكّلون أكثر من نصف سكّان الكيان الصّهيونيّ يلقون معاملة سيّئة مشابهة من اليهود الغربيّين (الأشكناز)، بوصفهم لا ينتمون إلى الكيان الحضاريّ الغربيّ (الأمر الّذي يدلّ، مرّة أخرى، على عنصريّة الكيان واستعماريّته). ولا يستطيع هذا الكيان العنصريّ الاستقرارَ، بل هو يثير الحروب، الواحدة تلو الأخرى، ليس لتحقيق أهدافه التّوسعيّة فقط، بل أيضاً لاستيعاب هذا التّناقض الإنسانيّ والحضاريّ بين الشّرقيّين والغربيّين من سكّانه.

ولا تستند العنصريّة الصّهيونيّة على هذه الأسس الاستعماريّة والتّناقضات الحضاريّة وحسب، لكنّها تستند، أيضاً، على أسس راسخة من التّعاليم الدّينيّة اليهوديّة، في التّوراة والتّلمود وغيرهما.

لقد التقت الأهداف الاستعماريّة (بضرورة التّخلّص من مشكلة الأقلّيّات اليهوديّة ومشكلات اندماجها، وضرورة احتواء المنطقة العربيّة؛ بحيث تظلّ في حالة ضعف وفُرقة وتخلّف)

([73]) انظر د.عبد الوهاب المسيري: موسوعة المصطلحات والمفاهيم الصّهيونيّة، الأهرام ١٩٧٥، مادة "بازل – برنامج".

مع الأهداف الصّهيونيّة (بضرورة إنشاء وطن قوميّ لليهود في فلسطين)؛ فولــد هــذا الكيــان العنصريّ الاستعماريّ البغيض في المنطقة العربيّة.

و لم تكن النّازيّة والصّهيونيّة الشّكْليْن الوحيدَيْن للتّعصّب العنصــريّ في هــذا العصــر الحديث، بل شهد العصر الحديث شكلاً ثالثاً للتّعصّب العنصريّ كان مركزه الولايات المتّحــدة الأمريكيّة. فالنّصف الثّاني من القرن السّادس عشر شهد حركة نشطة قام بها البرتغاليّون، ولحق بهم الهولنديّون ثمّ الفرنسيّون والإنجليز؛ لاصطياد الأفارقة ونقلهم — في أسوأ ظروف نقل ممكنة — إلى الولايات المتّحدة؛ ليباعوا هناك عبيداً يعملون في بناء القارّة الجديدة لسادتهم البيض، وظلّوا رقيقاً، على الرّغم من قيام حرب الاستقلال الأمريكيّة، الّتي قامت على مبادئ الحرّيّة أساسا. و لم يُلغَ الرِّقّ في الولايات المتّحدة، بعد "حرب الاستقلال"، ليس لحاجة الزّراعة الكثيفة فقط، لكن أيضــاً لأنّ الأمريكيّين شنّوا ضدّ السّود حرباً نفسيّة لا هوادة فيها؛ استهدفت تحطيم ثقافتــهم ومعنويّــاتهم؛ للسّيطرة عليهم ماديّاً وجسمانيّاً، ولقيت هذه الحرب النّفسيّة "تأييدًا كاملاً من النّظام القضائيّ في أمريكا الشّماليّة؛ فقد كانت تحرّكات الرّقيق مقيَّدة، وكان في استطاعة أيّ شــخص أبــيض أن يطالب الأسود بإبراز التّصريح الّذي يوضّح خطّ سَيْره، كما كان محرَّماً على السّــود إجــراء أيّ تعاقد أو امتلاك أيّ شيء، وما كان في استطاعة أحد منهم أن يتزوَّج أو يتلقّى أيّ تعلــيم إلاّ في حالات نادرة. والأعجب من كلّ ذلك أنّ دفاع الأسود عن نفسه ضدّ أيّ عدوان من الأبــيض اعتُبر جريمة، كذلك كان اجتماع أكثر من ثلاثة من السّود جريمة، إلاّ إذا كــان بينــهم رجــل أبيض"[74].

وحين انتهت الحرب الأهليّة الأمريكيّة، الّتي انتهت بانتصار الشّماليّين في أبريل ١٨٦٥، أُعلِن إلغاء الرِّقّ نهائيّا. وعلى الرّغم من هذا الإعلان – الّذي أتاح لفريق من السّود الانطــلاق في الحياة؛ فأنشأوا المصانع والمتاجر – فإنّ حدّة الاضطّهاد العنصريّ للسّود لم تَخفّ، بــل نشــأت جماعات منظَّمة لاضطّهادهم، هي جماعات "الكوكلوكس كلان". وشرّعت هذه الجماعات تحريمَ الزّواج المختلَط بين البيض والسّود، وأنزلتْ العقابَ – بالجلد أو نهب المتاجر – على كلّ مَن يُظهِر تعاطفاً مع السّود. وقد ازدادت حدّة الاضطّهاد في أوقات الأزمات، وبخاصّة بعد الحرب العالميّــة

([74]) سترلنج ستكي: الرِّقّ والسّود في أمريكا، فصل في: جون هنريك كلارك وفينسنت هاردنج: تجــارة الــرّقّ والرّقيق، ترجمة مصطفى الشّهابي، دار الهلال، فبراير ١٩٨١، ص ١١٦.

الأولى؛ حيث شارك كثيرون من السّود في الحرب ونالوا مناصب عسكريّة، كما تغلغلوا في الحياة العامّة الأمريكيّة، وكانت الطّامّة أن انتشرت البطالة – عقب الحرب - بين البيض؛ فظهرت الكوكلوكس كلان من جديد[75].

وكان طبيعيّاً أن يجد الأوربيّون البيض – في أوربّا وأمريكا معاً - من الكتاب المقدَّس سنداً لهذا العمل البشع، ووجدوه في أسطورة حام بن نوح – الّتي وردتْ من قبل - وهو ملعون – بنصّ التّوراة – هو ونسله، بأن يكونوا أرقّاء لنسل أخيه الأبيض. كما قال بعض رجال الدّين إنّ من واجب المسيحيّين الأتقياء نشر المسيحيّة بين الوثنيّين (كان عددٌ كبير من هؤلاء الأفارقة مسلمين أو من أصول إسلاميّة)، ولما كان من غير المتيسِّر الوصول إلى الغابات الأفريقيّة لنشر المسيحيّة بين سكّانها، فمن الواجب إحضار الأفريقيّين إلى أمريكا لجعلهم مسيحيّين!![76].

والرّبّ - بالضّرورة – يبارك لمالك الرّقيق الّذي يقوم – بنجاح – بهذا العمل الجليل، وحينئذ على القسس أن يلقّنوهم – فقط - المبادئ الّتي تؤكّد على طاعة العبد للسّيّد مهما حدث، ويحرِّم عليهم قراءة الكتاب المقدَّس، ويكتفي بكتب دينيّة تؤكّد على معاني الطّاعة، والصّبر على الأذى"[77]؛ حتّى ينال ثوابه كاملاً في الآخرة.

كما أخذت بعض الولايات الأمريكيّة في تقنين الاضطّهاد العنصريّ؛ فولاية ميسيسبي وعدد غير قليل من الولايات الأخرى كان يحتِّم فصلَ التّلاميذ البيض عن السّود في مختلف مراحل التّعليم، كما يعدّ زواج شخص أبيض من شخص أفريقيّ الأصل زواجاً باطلاً، بل إنّ بعضها غَالَى في ذلك إلى درجة لا يتصوّرها العقل، كتخصيص كنائس وسيّارات وغير ذلك لهم"[78].

لم يكن الأساس الّذي قامت عليه التّفرقة العنصريّة في الولايات المتّحدة أساساً اقتصاديّاً فقط، وإلاّ فَلْنُصدِّق أنّهم أطلقوا حربهم على السّود، ثم صدّقوا – هم أنفسهم – ما قالوه عنهم. فمن أعجب ما قاله **توماس جيفرسون** Thomas Jefferson (١٧٤٣-١٨٢٦)، وهو من قادة الثّورة الأمريكيّة: "إنّ التّحيّز ضدّ السّود أمر متأصِّل في نفوس البيض، كما أنّ عشرات

([75]) مصطفى الشّهابي: مقدّمة المرجع السّابق، ص ٢٥ – ٢٧.
([76]) مصطفى الشّهابي: السّابق، ص٢١.
([77]) السّابق: ص٢١- ٢٢.
([78]) السّابق: ص٢٧.

الآلاف من ذكريات ضروب الظّلم والأذى الّذي تحمّله السّود، وكذا الفـــروق الّــتي أوجـــدها الطّبيعة، وعوامل أخرى – كلّ ذلك سيقسمنا إلى قسمين، وستتسبّب عنه اضطّرابات لا يُتوقّع أن تنتهي إلاّ بفناء أحد الجنسيْن".

"يُضاف إلى ذلك عوامل أخرى جسمانيّة ومعنويّة. وأوّل اختلاف يلفت أنظارنا بـــين الجنسيْن هو اللّون، وهو ليس بالأمر الهيّن؛ أليس هو أساس وجود قدر كبير أو قليل من الجَمَال في الجنسيْن؟ أليس امتزاج الأحمر والأبيض والتّعبير عن كلّ انفعال يظهر على الوجه من احمرار لـــدى البيض، أفضل من ذلك الجمود الدّائم الّذي يبدو على وجوه السّود، وذلك القناع الأسود الّـــذي يُخفي كلّ انفعالاتهم؟ هذا فضلاً عن الشَّعر المتهدِّل والتّناسق الرّائع في القَوام".

"إنّ الجَمال الفائق يلفت النّظر إلى الخيل والكلاب وغيرها من الحيوانات الأليفة؛ فلماذا لا يكون في الإنسان أيضاً؟ وبمقارنة السّود بالبيض من حيث الذّاكرة والتّفكير والخيـــال نجـــد أنّ السّود يتساوون مع البيض في التّذكّر، وهم أقلّ من حيث التّفكير؛ أمّا عن الخيال فهـــم أغبيـــاء، عديمو الذّوق، مصابون بالشّذوذ"[79].

لقد نقلت هذا الاقتباس الطويل كاملاً لأدلّ على أنّ المسألة هي – في الدّرجة الأولى – مسألة عنصريّة، وَجَدت مسوّغات غريبة للاستمرار حتّى يومنا هذا، وأنّ جذورها تمتدّ في العنصريّة الأوربّـــيّة الّتي كانت أساساً من أسس الاستعمار.

والاستعمار الأوربّيّ اندفع منذ بدايته – أواخر القرن الثّامن عشر — بتـــأثير الرأسماليّـــة الصّناعيّة الّتي أخذت بضائعُها تتكدّس، وتبحث عن مزيد من الأسواق لتستوعبها، ولكي تجد أيضاً طريقاً مأموناً للحصول على الموادّ الخام الأساسيّة — الزّراعيّة والمعدنيّـــة – لصـــناعتها المنطلقـــة. وكانت الحُجّة الأساسيّة الّتي استند عليها الاستعمار في بدايته هي انتشال الشّعوب الأخرى مـــن وهدة التّخلّف وظلام الجهل إلى آفاق التّقدّم ونور الحضارة. ولم يلبث هذا القناع الزّائف البرّاق أن سقط، وظهر من تحته الوجه البشع للاستعمار، الّذي كرّس القهر العسكريّ للأمـــم المســـتعمَرة، واستنـــزف ثرواتها بالحصول على ما بها من موادّ خام صالحة للصّناعة وإعادتها — مرّة أخـــرى — مُصنَّعة لتُباع بأسعار مرتفعة في أسواق هذه الدّول.

(79) ستاوتون لويد: لماذا لم تُلغِ الولايات المتّحدة الرّقّ؟ في: السّابق، ص ١٠٣.

وكان لا بدّ أن يصحب هذا القهرَ العسكريَّ القهرُ الفكريُّ والاجتماعيّ والسّياسيّ لشعوب هذه الدّول وحكوماتها؛ فانتشر الفقر والتخلّف، وقام النّظام التّعليميّ على ثقافة المستعمر، والحطّ من الثّقافة الوطنيّة، ونشر الأفكار الاستعماريّة البرّاقة (عن الحضارة والحرّيّة والدّيمقراطيّة وغيرها، مع تحويلها إلى مجرّد شعارات مرفوعة مفرغة من المضمون الحقيقيّ)، والعمل على عدم ظهور أيّ قيادة فكريّة أو سياسيّة واعية، تقود أمّتها إلى الحرّيّة والاستقلال.

لكنّ النّظام الاستعماريّ — ككلّ شيطان آخر – كان لابدّ أن يؤتي من الثّمار ما لم يكن يريد؛ فقد كان الاستعمار شرارة الانطلاق للمشاعر القوميّة، وخلقت شعاراتُه – في معناها الحقيقيّ هذه المرّة — أجيالاً تؤمن بالحرّيّة الحقيقيّة، وضرورة الاستقلال، والعمل على المشاركة الفعّالة في بناء التّقدّم والحضارة العلميّة الحديثة. وكان قيام حربيْن عالميّتيْن — نتيجة للنّظام الاستعماريّ — نفسه، ومن داخله – إيذاناً بالثّورة الّتي أنهت الوجود الاستعماريّ — العسكريّ على الأقلّ – في أغلب الدّول المستعمَرة.

وإزاء زوال النّظام العسكريّ للاستعمار، في حين ظلّت الرأسماليّة الصّناعيّة على قوّتها وإمكاناتها، كان لابدّ من تحوّل الأطماع الاستعماريّة إلى مجالات أخرى، أبرزها الاستعمار الاقتصاديّ، الّذي يجعل من اقتصاد دولة ما تابعاً لاقتصاد دولة من الدّول الصّناعيّة الكبرى – في الشّرق أو في الغرب – يتحكّم فيه كيف يشاء، وكذلك التّبعيّة السّياسيّة والعسكريّة، تحت وهم الدّفاع ضد أخطار وهميّة، أو من صنع النّظم الاستعماريّة نفسها، ثم تجارة السّلاح الّتي أصبحت تتحكّم في مصائر كثير من دول العالم الصّغيرة، ولاسيّما تلك الّتي لا تستطيع صنع ما تحتاج إليه من سلاح – خَلَقَتْ الحاجةَ إليه الدّولُ الاستعماريّة نفسها، ثمّ التّبعيّة الفكريّة لمذهب أو فكر سياسيّ، أو غير ذلك. وعن هذه الطّريق تمكّنت النّظم الاستعماريّة — وإن تغيّرت مراكزها – من الاحتفاظ بمناطق نفوذها الاستعماريّة، حيث تنهب وتخطف، وعند أيّ بادرة احتجاج تُثار بؤرة نزاع – جاهزة للانفجار دائماً في مناطق عدّة – لتعيد النّظام الّذي يوشك أن يفلت! فالنّظم الاستعماريّة والتّنافس على مناطق النّفوذ، هو أهمّ أسباب إثارة النّزعات القوميّة أو المحلّيّة أو الدّينيّة أو العنصريّة.

وقد سبقت الإشارة إلى مسئوليّة العنصريّة الأوربّيّة عن كثير من الاضطّرابات العنصريّة والطّائفيّة في بُقَع عدّة من العالم، لعلّ أبرزها الكيان الصّهيونيّ في فلسطين العربيّة، والبؤرة العنصريّة

في جنوب أفريقيا. أمّا النـــّزعات الطّائفيّة والنـــّزاعات المحلّـــيّة فهي متفجِّرة أو جاهزة للتّفجير في أيّة لحظة في مناطق عدّة من آسيا وأفريقيا.

هذه الشّرور الّتي خلقتها حركة التّاريخ الحديث صُبّت جميعاً في النّماذج التّراثيّة المستمرّة — الأسطوريّة والدّينيّة — لتجعل من هذه النّماذج رموزاً على ما يعاني منه الإنسان في هذا العصر من مخاطر، وما يُهدَّد به من أسباب عدم الاستقرار النّفسيّ والاجتماعيّ والسّياسيّ والدّوليّ. ولعلّ أهمّ هذه العوامل السّباق المحموم على التّسلّح الذّريّ، والتّباهي المستمرّ بالقوّة، والسّـــباق علــــى مناطق النّفوذ السّياسيّ والاقتصاديّ، أو — في الحقيقة - العسكريّ، الّذي جعل من العالم مجموعة متشابكة ومتلاحقة من المشاكل أو الصّراعات - كما أشرتُ — المتفجِّرة أو الجاهزة للتّفجير.

٧

ولعب المفهوم الفرويديّ للاّشعور دورًا لافتاً في رسم الشّخصيّة الشّرّيرة في عدد كبير من الأعمال الأدبيّة، والمسرحيّة بخاصّة. واللاّشعور (أو العقل الباطن) مفهوم يشير إلى مجموعـــة مـــن العناصر الحركيّة (الدّينامية) الّتي تتألّف منها الشّخصيّة؛ بعضها قد يعيه الفرد بوصفه جـــزءاً مـــن تكوينه، والبعض الآخر يبقى بمنأى عن الوعي"[80]، وهو يتشكّل — أساساً - من الغرائز المركوزة في تكوين الإنسان. ويحدّد فرويد هذه الغرائز في غريزتَيْن أساسيّتَيْن: هما الإيروس، وغريزة التّدمير، ويقع في نطاق الإيروس التّعارض بين غريزة حفظ الذّات وغريزة حفظ النّوع، وكذلك التّعارض بين غريزة حبّ الذات وغريزة حبّ الموضوع، وهدف الأولى إنشاء وحدات جديدة لا تفتأ تزيد حجماً، والاحتفاظ بها على هذا النّحو، ومن ثمّ، فهدفها الرّبط. أما هدف الثّانية فهو — على الضّدّ — حلّ الرّوابط وتدمير الأشياء. ويمكن أن نتصوّر أنّ الغاية القصوى لغريزة التّدمير هي ردّ الحيّ إلى الحالة اللاّعضويّة؛ ولذا نسمّيها أيضا غريزة الموت"[81]. ويشتمل اللاّوعي أيضاً علــى الرّغبــات المكبوتة والآمال المحبَطة الّتي يضطرّ الإنسان — تحت ضغط عوامل اجتماعيّة — إلى التّنـــازل عـــن تحقيقها وإشباعها.

([80]) د.أسعد رزّوق: موسوعة علم النفس، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر- بيروت١٩٧٩، مـــادّة : العقـــل اللاّوعي.

([81]) سيجموند فرويد: الموجز في التّحليل النّفسيّ، ترجمة سامي محمود علي وعبد السّلام القفّاش، دار المعـــارف، ط٢، ١٩٧٠، ص ١٨- ١٩.

وتنشأ المشكلات النّفسيّة من جرّاء التّفاوت في نسبة امتزاج الغرائز؛ فزيادة العدوان الجنسيّ زيادة مفرطة تحوّل المحبّ إلى قاتل من أجل اللّذّة الجنسيّة، كما أنّ الانخفاض الشّديد في العامل العدوانيّ يجعل منه خجولاً أو عنّيناً[82]. كما تنشأ هذه المشكلات، كذلك، بسبب الضّغط المتواصل للمكبوتات بحثاً عن مخرج للإشباع ولو جزئيّا.

واللاّشعور عند فرويد فَرْديّ؛ أمّا يونج فكان يراه جماعيّاً Collective، تَشكّل خلال التّجربة الإنسانيّة في التّاريخ؛ "حيث تشكّل المخُّ البشريّ نفسه ووقع تحت تأثير التّجارب البعيدة للجنس البشريّ"[83]. ويمكن التّدليل على وجوده بآثار الصُّوَر الأسطوريّة في أحلام الرّجل العاديّ (وهي صور قد لا يكون [الرّجلُ العاديّ] على معرفة واعية بها)، كما يوجد تطوّر مدهش لهذه الصّور نفسها في بعض الاضطّرابات العقليّة[84].

والأساطير تعبير مباشر عن اللاّشعور الجمعيّ؛ لذا نجدها في أشكال متشابهة بين الشّعوب كلّها وفي العصور كلّها، وحين يفقد الإنسان القدرة على صنع الأسطورة، يفقد الاتّصال بالقوى المبدِعة في وجوده. فالدّين، والشِّعر، والفلكلور، وحكايات الجِنّيّات تنتمي جميعاً لهذه القدرة نفسها[85].

ولا يضمّ اللاّشعور – عند يونج – هذه الصّور الجمعيّة فقط، لكنّه ينطوي، أيضاً، على اللاّشعور الفرديّ، وهو "مخزن لكلّ ما هو كَريه، طفوليّ – أو - حتّى حيوانيّ - في نفوسنا؛ كلّ ما نريد نسيانه. وإنّه لَحَقٌّ أنّ هذا كلّه، وقد أصبح في اللاّوعي، وكثيراً ممّا يتشكّل في الشّعور يكون مضطّرباً ومهوّشاً. لكنّ اللاّشعور هو رحم الشّعور، وفيه يمكن أن نجد بذور الإمكانات الجديدة للحياة"[86]. وهكذا ينطوي اللاّشعور على إمكانات الصِّراع؛ إذ يضمّ هذين المتناقضين: "كلّ ما هو كريه" و"بذور الإمكانات الجديدة للحياة".

وإذا كان علم النّفس علماً وصفيّاً - أو هكذا ينبغي أن يكون – فليس من المحتمل أن نجد فيه حُكماً على حالة نفسيّة خاصّة بأنّها حالة شرّيرة، ولا على شخص معيَّن بأنّه شرّير؛ لأنّ

---

(82) السّابق: ص ١٩.

(83) Frieda Fordham, An Introduction to Jung's Psychology, Penguin Books(London,1953),P.24

(84) Ibid,PP.25-26.

(85) Fordham, Op. Cit., P.27.

(86) Op. Cit., P.21.

هذا ليس من شأنه، وإنّما شأنه أن يُشخِّص المَرَض النّفسيّ، ويصفه ، ثمّ يحاول علاجه في الحالات الّتي يصادفها الطّبيب النّفسيّ. لكنّ هذا كلّه لم يمنع الأدباء والفنّانين أن يجدوا في اللاّشعور — كما وصفه علماء النّفس – بديلاً مناسباً من القوى الشّرّيرة التّقليديّة؛ فأصبح اللاّشعور بديلاً من الشّيطان، الّذي لم يَعُد كائناً منفصلاً عن الإنسان، بل هو كائن بداخله؛ يوسوس له، ويدفعه إلى الخروج على العُرْف والنِّظام، أو – على الأقلّ – يخلق له – بدوافعه الشّرّيرة – مزيداً من الصِّراع والاضطِّراب لا يتوقّف إلاّ بإيجاد مَخرج معقول للوفاء باحتياجاته، أو يدمّر حياة الإنسان كما كان الشيطان يفعل تماماً مع مَن يقع في قبضته من بني الإنسان.

والأمر على النّحو نفسه مع علم الاجتماع؛ حيث لا نستطيع أن نضع أيدينا على مفهوم للشّخصيّة الشّرّيرة فيه؛ لأنّه لابدّ أن يكون — من وجهة نظر علمي النّفس والاجتماع معاً — مفهوماً غير علميّ، بسبب عدم تحديده أو خضوعه لضوابط محدّدة – من جهة – ولأنّه ينطوي على "حُكْم" أخلاقيّ أو اجتماعيّ أو دينيّ، من جهة أخرى. وعلى أيّة حال، فإنّ هذا لا يمنع الوقوف على رؤية علم الاجتماع "للجريمة"، ثمّ تفسيره "للشّعور بالعداوة"، وهما أقرب مفهومَيْن فيه إلى موضوعنا.

فالجريمة – من وجهة نظر علم الاجتماع — ليست السّلوك الّذي ينتهك القواعد الأخلاقيّة وحسب – وقد وُضِعتْ لها الجماعة جزاءاتٌ سلبيّةٌ ذات طابع رسميّ- لكنّها، أيضاً، تضمّ أنماط السّلوك المضادّة للنّظام الاجتماعيّ أو الأخلاقيّ، ولا تدخل تحت طائلة القانون؛ "فقد أشار سذرلاند E. Sutherland في مؤلّفه: "جرائم الياقة البيضاء"، إلى بعض صور السّلوك الّتي يمارسها كبار رجال الأعمال الصّناعيّة والتّجاريّة، باعتبارها صُوراً انحرافيّة من وجهة النّظر الاجتماعيّة، وإن كانت لا تشكّل من النّاحية القانونيّة جرائم"[87].

والمجرم مَن انتهك أحد قواعد القانون الجنائيّ مع سبق الإصرار، أو كلُّ مَن يرتكب فعلاً غير اجتماعيّ، سواء أكان يقصد ارتكاب جريمة أم لا. وهذا التّعريف الأخير يشتمل على كلّ مَن ينتهك الأعراف، أو يتصرّف على نحو يخالف معايير المجتمع[88].

([87]) د.محمد عاطف غيث: قاموس علم الاجتماع، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٩، مادة جريمة Crime.

([88]) السابق: مادة: مجرم Criminal.

أمّا الشّعور بالعداوة فهو "انفعال يندفع من شخص معيّن نحو شخص آخر، وقد يكون هذا الشّعور بُغضاً مُقنَّعاً، أو يكون فعلاً بغيضاً موجَّهاً ضدّ شخص"[89]. وهو "شعور إنسانيّ يمثّل نمطاً من أنماط السّلوك البشريّ في المجتمعات، وقد يكون شعوراً موجَّهاً أو شعوراً غير موجَّه، وهو في بعض الأحيان شعور فرديّ أو شخصيّ وقد يكون شعوراً جماعيّا"[90].

والشّعور بالعداوة نتيجة من نتائج الإحباط، أو هو إحدى دلالاته أو حتّى وظائفه[91]. كما أنّه إحدى وظائف الشّعور بعدم الأمان، وهو نتيجة من نتائج القلق المَرَضيّ وسبب – في الوقت نفسه – من أسبابه[92]. ويندفع هذا الشّعور بين الجماعات أو الفئات الاجتماعيّة إذا بدت هذه الجماعات واضحة – في تركيبها وسماتها – وظهرت بينها المنافسة[93]. أو حين يختلّ التّأكيد، في ثقافة مجتمع معيّن، على المشاركة في القيم الاجتماعيّة. إذ توجد قيم عامّة يشترك فيها أفراد المجتمع جميعاً، من مثل القيم الدّينيّة والكرامة الوطنيّة، وقيم أخرى "نادرة، قابلة للقسمة والانقسام"، من أهمّ مجالاتها الثّروة والسّلطة والهيبة الاجتماعيّة، حيث يؤدّي ازدياد نصيب فرد أو جماعة منها – في أغلب الأحيان – إلى تضاؤل نصيب الآخرين؛ الأمر الّذي ينشأ عنه الشّعور بالعداوة[94]، ويبرز الشّعور بالعداوة – ربّما حتميّاً – عندما تتمايز طائفتان من النّاس، وإن كانتا متّصلتين بسمات متباينة، فطريّة أو ثقافيّة، وكان التّنافس بينهما أمراً واقعيّاً أو محتمَلاً. فلا يمكن – مثلا – "القضاء على الشّعور بالعداوة العنصريّ إلاّ بالتّقليل من أهمّيّة مظاهر التّباين الخارجيّة، كاللّون والملبس أو اللّغة...أو باستبعاد عامل المنافسة"[95].

والشّعور بالعداوة يأخذ أنماطاً عدّة؛ فمنه الشّعور الطّليق، الّذي لا يركّز على فرد معيّن أو جماعة بعينها، ومنها الشّعور المركّز على فرد أو جماعة. وهو قد يأخذ شكل صراع مباشر، أو يتحوّل إلى عدوان مُزاح أو منحرف Deflected Aggression؛ أيّ يتحوّل عن التّوجّه إلى

([89]) د.سيّد عويس: محاولة في تفسير الشّعور بالعداوة، دار الكاتب العربيّ- القاهرة ١٩٦٨، ص٤٤.
([90]) السّابق: ص ٤٥.
([91]) السّابق: ص ٤٨-٤٩.
([92]) السّابق: ص ٤٩.
([93]) السّابق: ص ٥٣.
([94]) السّابق: ص ٥٤-٥٥.
([95]) السّابق: ص ٥٤.

المصدر الأصليّ للشّعور بالعداوة إلى موضوع آخر، بخاصّة إذا كان المصدر غامضاً غير محـــدّد، أو كان من مركز قوّة أو سلطان لا يُستطاع توجيه الشّعور بالعداوة نحوه[96].

مثل هذه المباحث الاجتماعيّة ذات أثر واضح — مع المباحـــث النّفســـيّة — في تفســـير الشّخصيّة الشّرّيرة ومواقفها في محيط الجماعة الّتي توجد في إطارها داخل العمل الفنّيّ، كما أنّهـــا يمكن – من جهة ثانية — أن تُلقي بعض الضّوء على تحديد مفهوم هذه الشّخصيّة. ولعلّ أهمّ مـــا جاء فيما تقدّم هو أنّ المجرم ليس هو بالضّرورة من يُدان قانونيّاً أو جنائيّاً، بل إنّ من الأفراد مَـــن يعدّهم المجتمع – دون حاجة إلى حكم القانون — مجرمين؛ لأنّهم انتهكوا القـــانون الأخلاقـــيّ أو العرف الاجتماعيّ أو الدّينيّ. فهذا المفهوم سبق أن اتّضح — بتحديد أكثر – من خلال التّـــراث الشّعبيّ، الّذي يدين بالشّرّ كلّ خارج عن الدّين أو الأخلاق الاجتماعيّـــة أو أصـــول الشّـــهامة والفروسيّة، في حين يتعاطف كثيراً — بل يصل التّعاطف إلى حد إضفاء صفات البطولة — مع كثير من الخارجين على السّلطة والقانون. كما أنّ هذه المباحث يمكن أيضاً أن تفسّر بعض السِّـــمات المميِّزة للشّخصيّة الشّرّيرة في إطار المفاهيم النّفسيّة — الاجتماعيّة؛ إذ تفيدنا هنا — على سبيل المثال لا الحصر — مفاهيم: التّسلّطيّة، والشّخصـــيّة التّســـلّطيّة، والسّـــلطة الإلهاميّـــة (الكاريزميّـــة)، واللاّجتماعيّ[97]...وغيرها، كما سنرى.

---

[96] السّابق: ص ٤٧-٤٨.

[97] انظر هـــذه المـــوادّ علـــى الترتيـــب Authoritarianism, Authoritarian, Authority, Charismatic and Antisocial Personality.

في: د.عاطف غيث، السّابق.

الفصلُ الثّاني

النّماذجُ الشّرّيرةُ على المسرح

تقوم المسرحيّة الوحيدة الّتي عرفناها في المسرح المصريّ القديم "**انتصار حُورَس**" على الصّراع المعهود في **أسطورة إيزيس وأوزيريس** بين الإله الشّرّير ست ومجموعة الآلهة الخيّرة المتمثّلة في إيزيس وأوزيريس وحورس[98]. في حين لم يعرف المسرح الإغريقيّ – والمسرح الرّومانيّ من بعده – إلاّ في النّادر – الشّخصيّة الشّرّيرة مجسّدة على المنصّة المسرحيّة. فهذا المسرح يقوم الصّراع الظّاهر فيه – الّذي تجسّده الشّخصيّات على المنصّة – صراع رغبات، أو إرادات أو مصالح. وكان الصّراع الأعمق صراع البشر مع القدر أو الآلهة، أو صراع بعض الآلهة الصُّغرى مع الآلهة الكبرى. فأوديب يقضي حياته كلّها في محاولة الهرب من القدر والمقدور له؛ فلم يكن في هربه الحثيث إلاّ في

([98]) انظر: انتصار حورس، نقلها عن الهيروغليفيّة، هـ.و. فيرمان، ترجمة عادل سلامة وتقديمه. من المسرح العالميّ– الكويت ١٩٧٢. مع ملاحظة أنّ دريوتون – في كتابه "المسرح المصريّ القديم" – يرصد نصوصاً مسرحيّة أخرى. راجع الكتاب بترجمة د. ثروت عكاشة، دار الكاتب العربيّ ١٩٦٧.

الطّريق إلى قدره نفسه. وبروميثيوس يُفشي للبشر الفانين سرّ النّار؛ فيعذّبه "زيوس"، حتّى ينقـــذه هرقل بعد استرضاء كبير آلهة الأوليمب...وهكذا. فالقدر – وأُطلق عليه "طُرُق الآلهة" – يطارد البشر لخطأ يرتكبونه أو لسقطة Hamartia [99] يقعون فيها، وكذلك طبقاً لقانون: أنّ الأبناء يَرِثون جريرة الآباء[100]، وهو قانون يمكن تتبّعه في حياة كلّ شخصيّات المآسي اليونانيّة تقريبـــا. السّقطة – إذن – تكون سقطة مزدوجة، وقع فيها الآباء من قبل، ويقع الأبناء في سقطة جديـــدة تسوّغ مصيرهم المأسويّ. ويجسّد هذه الفكرة أوضح تجسيد المصير المأسويّ لـــ"لايوس" وذرّيّتـــه (أوديب ثم ابناه بولينكيس وأتيوكليس وابنته أنتجيوني) وأتريوس وذريّته (أجا ممنون وميـــنلاوس، وكليتمنسترا، وأجيستوس، وأوريستيس، وإلكترا، وإيفيجنيا)[101]، وهما أشهر أســـرتين عالجـــت مآسيهما الدّراما اليونانيّة والدّراما الرّومانيّة ثم الدّراما الكلاسيّة من بعدهما. لكنّ هذه السّـــقطة لم تحوِّل أحداً من أبطال هذه المآسي إلى شخص شرّير، وإلاّ لناقض هذا مفهوم أرسطو – الّذي بناه على دراسته للمسرحيّة الإغريقيّة – للشّخصيّة المأسويّة، حيث يقول: "يتبقّى إذن، في مجال اختيارنا الشّخصيّة الواقعة بين هذه الأطراف؛ شخصيّة الرّجل الّذي ليس فاضلاً أو عـــادلاً إلى الدّرجـــة القصوى، الّذي يحظته المصائب لاستبحاره في رذيلة أو نذالة متعمَّدة، وإنّما أصيب لخطإ ناشئ عن الضّعف الإنسانيّ، ويجب أن يكون هذا الشّخص بعيد الشّهرة، وارف الرّخاء، مُقْبِل الجُدود، مثل أوديب وثيستيس وغير هذين من المشهورين في أبناء عائلات كعائلتيهما"[102].

فالبطل المأسويّ لا يكون شرّيراً سادراً في الشّرّ، ولا خيّراً كاملاً في خيره، بل يكـــون بشراً واقعيّاً يقع في خطيئة ناشئة عن الضّعف الإنسانيّ تسوِّغ سقطته المأسويّة، وتســـوِّغ أيضـــاً الشّعور بالشّفقة والخوف، الّذي يجعله أرسطو أساساً للتّطهير Catharthis، وهو الغرض مـــن

([99]) لمفهوم الهامارتيا – السّقطة المأسويّة عند أرسطو – انظر: د.شكري محمّد عيّاد: البطل في الأدب والأساطير، ص ٢٨.

([100]) انظر: د.عبد المعطي شعراوي: أساطير إغريقيّة، ص ٢٩١. ود.إبراهيم سكّر: مقدّمة ترجمتـــه لمســـرحيّات إيسخولوس، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب،١٩٧٢، ص ٩٠.

([101]) انظـــر مـــادة Atreus في: J.E. Zimmerman, Dictionary of Classical Mythology.

([102]) من ترجمة د. إحسان عبّاس لـــ"فنّ الشّعر" ، في ترجمة د.محمد يوسف نجم لديفيد ديتشس: منـــاهج النّقـــد الأدبيّ بين النّظريّة والتّطبيق، دار صادر– بيروت ١٩٦٧، ص ٦٢.

مشاهدة المأساة[103]. يضاف إلى هذا أن البطل يكون منتسباً إلى بعض الأسر المشهورة — فيما يبدو — بمصيرها المأسويّ الّذي قدّرته الآلهة لسقطة سقطها رأس الأسرة، كما رأينا في حالة أسرتيْ لايوس وأتريوس.

والمطّلع على المسرح الإغريقيّ في بحثه عن الشّخصيّة الشّرّيرة، يشعر في كثير من الأحيان بما تُبهظ به ضرباتُ القدر - وكثيراً ما تبدو عشوائيّة - النّفسَ الإنسانيّة، كما يشعر شعوراً عميقاً تجاه هذه النّفوس بما وصفه أرسطو بالشّفقة والخوف. وأقول "يشعر"؛ لأنّ الإغريق لم يدينوا القدر - والآلهة بالضّرورة - إدانة واضحة، ووجدوا مخرجاً معتدلاً في المبدأ المشار إليه: أنّ الأبناء يرثون أخطاء الآباء. غير أنّ هذا الشّعور يتحوّل — بوعي فيما يبدو — إلى إدانة واضحة للإله الأكبر زيوس في مسرحيّة إيسخولوس "بروميثيوس مقيّداً"؛ حيث يُرَى الإله الأكبر ظالماً حقوداً عنيفاً في خصومته، لا تعرف الرحمةُ إلى نفسه سبيلاً، في مواجهة بروميثيوس، الّذي يزيد احتمالُه البطوليُّ وتمسّكُه بكرامته واعتزازُه بنفسه وشعورُه بقيمة ما يفعل من أجل الإنسان وعدم ندمه عليه - يزيد من تعاطف المتلقّي معه وسخطه على الإله الأكبر.

كما لم تعرف الشّخصيّة الشّرّيرة طريقَها إلى المسرح الرّومانيّ، الّذي لم يكن - في أفضل حالاته - إلاّ تقليداً فجّاً، في أغلب الحالات، للمسرح الإغريقيّ؛ فقد كانت مسرحيّاته "خالية من سموّ الإحساس اليونانيّ، وليس فيها أثارة من الإخلاص أو الصِّدق، وتقضي على الشّعر فيها زخارفها البيانيّة. لقد كانت مآسيَ نضب فيها مَعِين الحياة، ولم تكن الشّخصيّات الرّوائيّة إلاّ أدوات لحمل الأفكار الأخلاقيّة، كما كان الفعل Action فيها عنيفاً، والنَّظْم موضوعاً بما لا يوائم إلاّ حاجات الإلقاء الخطابيّ المبالغ فيه"[104].

وكان المسرح الكلاسيّ الفرنسيّ يقوم على فكرة التّوازن الدّقيق في الصّراع بين الإرادات الإنسانيّة، أو بين دوافع الصّراع في النّفس الإنسانيّة الواحدة. ففي مسرحيّة "برنيس" لراسين — مثلاً - "يتضمّن الموقف صراعاً بين الحبّ والواجب المعقول لكلٍّ من الشّخوص الملكيّة الثّلاثة؛ فواجب أنتيوخوس إخفاء حبّه للملكة وإنكاره إلى أن يتغيّر قلبها وقلب تيتوس، وواجب تيتوس أن

([103]) عن مفهوم التّطهير عند أرسطو، انظر ديتشس: السّابق ، ص ٧١-٧٢.

([104]) شلدون تشيني: تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف عام، ترجمة دريني خشبة، مكتبة الآداب- القاهرة د.ت، ص ٩٨.

يضحّي بحبّه لبيرينيس من أجل واجبه نحو روما إلى أن يرقّ له قلب مجلس الشّيوخ، وواجب بيرينيس أن تجمّد حبَّها لتيتوس، أوّلاً من أجل كرامتها، وثانياً من أجل احترامها الّذي يقضي به العقل"[105]. ولأنّ الحقائق في المسرحيّة الكلاسيّة لا تتغيّر، لكنّها – فقط – تنتقل، والمبادئ لا تتحوّل[106]، فإنّ النّتيجة المأسويّة تكون حتميّة: "فإذا علمنا أنّ قلب بيرينيس لم يتحوّل، وأنّ مجلس الشّيوخ لا يرقّ، وحينما تُستجمَع جميع الوقائع وتُرتاد جميع الاحتمالات يفترق المحبّان إلى الأبد؛ امتثالاً منهما كلٌّ لواجبه الحزين"[107].

مثل هذا المسرح لا يحتاج إلى الشّخصيّة الشّرّيرة لتكون شخصيّة أساسيّة؛ لأنّ صراعه لا يقوم على المؤامرة – أو الصّراع الخارجيّ – قدر اعتماده على الصّراع الدّاخليّ في النّفس الإنسانيّة في الاختيار بين مجالات عدّة للاختيار، أبرزها العاطفة والواجب.

وإن كنّا – مع هذا – لا نعدم أن نجد شخصيّة شرّيرة هنا أو هناك في المسرح الكلاسيّ؛ ففي مسرحيّة راسين "رودوجون، أميرة البارثيّين" تلعب كليوباترا هذا الدّور. فحين يتزوّج زوج كليوباترا من رودوجون، ابنة ملك البارثيّين، تشنّ عليه زوجته حرباً تفوز فيها وتقتله، وتغري ولدَيْها أن يتزوّج أحدُهما برودوجون على أن يقتلها؛ فيرفضان؛ فتقتل أحدَهما، ثمّ تحاول قتل الآخر، لكنّه يتنبّه إلى المؤامرة؛ فتقتل كليوباترا نفسَها بتناول كأس السّمّ نفسه[108].

ولكنّ هذه الشّخصيّة نموذج نادر – إلى حدّ كبير – في المسرح الكلاسيّ. فلم يكن بالمسرح حاجة إلى الشّخصيّة الشّرّيرة قبل ظهور "المسرحيّات الأخلاقيّة Moralities"، و"مسرحيّات الأسرار Mystery Plays"، و"مسرحيّات الخوارق (أو المعجزات) Miracle Plays". ففي هذه المسرحيّات لعبت الشياطين دوراً حيويّاً. هذا الدّور– ببساطة – هو الدّور

---

(105) فرنسيس فرجسون: فكرة المسرح، ترجمة جلال العشري، دار النّهضة العربيّة– القاهرة ١٩٦٤، ص١١١.
(106) السّابق: ص ١١٢
(107) السّابق: ص ١١١.
(108) انظر: د.محمد غنيمي هلال: النّقد الأدبيّ الحديث، الأنجلو المصريّة، ١٩٦٤، ص ٥٨٩.

الدّينيّ المقدَّر للشّيطان في قصة الخلق؛ إنّه يحاول، دائباً، أن يدفع الإنسان إلى طريق المعصية والهلاك؛ يغريه بالشّهوة، ويستثير فيه الغضب، ويوقعه في الكفر والإلحاد[109].

وما لبثت هذه المسرحيّات أن داخلتها عناصر دنيويّة تحاول أن تجد لها مكاناً بين الموضوعات الدّينيّة، وما لبث الشّيطان أيضاً أن تحوّل – بين أيدي المخرجين الشعبيّين – إلى شخصيّة هزليّة مضحكة، يسخر منها النّاس أكثر مما يخافونها؛ فأصبحت هذه الشّخصيّة من أحبّ شخصيّات المسرحيّات الدّينيّة في العصور الوسطى[110] . ثم كان ضروريّاً – لا سيّما في المسرحيّات الّتي تأخذ موضوعات الكتاب المقدّس – أن تظهر الشّخصيّات الأخرى الّتي نصّ الكتاب المقدّس على أنّها شرّيرة، كامرأة نوح، وفرعون مصر، واليهود المعاندين، وسالومي، وغيرهم. كما أنّها جالت في التّراث الشّعبيّ المرتبط بالتّراث الدّينيّ، وقد رأينا – في الفصل الأوّل – أنّ هذا المسرح قدّم أسطورة الرّجل الّذي باع روحه للشّيطان، التي كانت أساساً لحكاية فاوست الأسطوريّة. كما قدّم شخصيّات السّحرة والمشعوذين.

وكانت المسرحيّة الأخلاقيّة هي الخطوة الأخيرة في تحوّل هذا المسرح الدّينيّ إلى مسرح دنيويّ إنسانيّ خالص. وفي كتابة هذه المسرحيّة الدّينيّة يحرص مؤلّفها أن يقترب بها من العطاء الشّعريّ، وأمّا شخصيّاتها فتبدو تجريديّة، "والمشروع الرّئيسيّ للمسرحيّة، أو النّضال [الصّراع] – ونادراً ما يكون نضالاً مسرحيّاً حقّاً – يكون بين نزعات الخير والشّرّ في نفس الإنسان، أو بين الخير والشّرّ (الله والشّيطان) من أجل الإنسان"[١١١].

٢

وعلى ذلك النّحو – وفي إطار التّطوّر الّذي طرأ على المسرح الدّينيّ - في العصور الوسطى – تغيّر بعض النّماذج الشّرّيرة والموضوعات الّتي عاشت بعد ذلك، وكانت أساساً انطلق منه كتّاب عباقرة لتخليد تلك النّماذج والموضوعات.

---

(109) تشيني: السّابق، ص ٢٢٤- ٢٢٥. وراجع ما كتبه آلارديس نيكول في: المسرحيّة العالميّة، جـ١، ترجمة عثمان نويّه، الأنجلو المصريّة، د.ت، تحت عنوان "المسرحيّة الدّينيّة والدّنيويّة خلال العصور الوسطى"، ص ١٩٩ وما بعدها.

(110) تشيني: السّابق، ٢٢٤-٢٢٦.

(١١١) تشيني: السّابق ، ص٢٥٣.

وكان لـــ"**مأساة الانتقام** Revenge Tragedy" الّتي عرفها عصر النّهضة الأوروبّـــيّة دورُها الكبير في إعطاء أهميّة أكبر لدور الشّخصيّة الشّرّيرة في كلٍّ من أسبانيا وإنجلترا. وعادة ما تقوم "مأساة الانتقام" على انتقام الولد لمقتل أبيه، أو انتقام الوالد من قتلة ابنه، أو الانتقام للعِرْض والشّرف...إلخ. ومن المؤكّد أنّها روّجت لعناصر قوامها ظهور الأشباح، والمقابر، ومسافحة ذوي القُربى، والجنون، والتّآمر، والزّنا، والاغتصاب، وغير ذلك ممّا يتّصل بعمليّة الموت بالقتل، أو بالانتحار، أو بالحرق، أو بالتّسمّم. ولعلّ أبرز أمثلتها العالميّة – فنماذجها تجلّ عن الحصر – مسرحيّة "**هاملت** Hamlet" لوليم شكسبير، و"**تيتوس أندرينكوس** Titus Andronicus" له أيضاً، و"**المأساة الأسبانية** Spanish Tragedy" لتوماس كيد، و"**يهودي مالطة** The Jew of Malta" لمارلو، وغيرها. بل يجعل بعض الدّارسين "**أورستيا**" إسخيلوس من هذا النوع، وكثيراً من مسرحيات سنيكا(١١٢).

أصبحت الشّخصيّة الشّرّيرة – في مأساة الانتقام – ذات دور مهمّ، وتحوّلت إلى البشريّة، بعد أن كان الشّيطان يلعب دور الشّرّير دائماً في مسرح العصــور الوسطى الدّينيّ. ومن التّعديلات المهمّة أيضاً أنّ الشّخصيّة الأساسيّة – أو الرّئيسيّة Protagonist كانت – في كثير من مآسي الانتقام – شرّيرة.

وشكسبير لم يشارك بشخصيّاته الشّرّيرة في كتابة مأساة الانتقام فقط، بل ربّما كان أكثر كُتاب المسرح الّذين رسموا معالم الشّخصيّة الشّرّيرة، وفي تنوّع عجيب؛ فهو يضع معالم الشّيطان البشريّ في شخصيّة **ياجو** في "**عطيل** Othello"(١١٣)، **وإدموند** في "**الملك لير** King Lear"، ومعالم الشّخصيّة المكيافيلّيّة في شخصيّة "**ريتشارد الثالث** Richard" (**دوق جلوستر** The Duke of Glister) في المسرحيّة الّتي تحمل اسمه، وتدور المسرحيّة كلّها حول "رجل واحد، وما شخصيّة ريتشارد إلاّ شخصيّة شيطان تجسّد، لا نجد فينا عطفاً عليه واهتماماً به إلاّ لبروز شروره ولمحات فكاهته السّاحرة، وذلك القطع في درع دناءته، الّذي يؤدّي إلى تحطيم ثقته

---

(١١٢) اعتمدتُ في هذه الفقرة على مـــادة: Revenge Tragedy في : Cuddon; Op. Cit ومـــادة: مأساة الانتقام في : د. إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدّراميّة والمسرحيّة، دار الشّعب، ١٩٧١م.

(١١٣) سنعود إلى هذه الشّخصيّة بالتّفصيل في الفصل الثّاني من الباب الثّاني.

بنفسه ويسحقه في النّهاية"([114])، وشخصيّة "**هارون Aaron**"([115]) الشّيطانيّة في مسرحيّة "**تيتوس أندرونيكوس**"، الّذي يدبّر لأعمال اغتصاب وقتل وتشويه واتّهام للأبرياء، متباهياً بها، ونادماً أنّها لم تكن أكثر من هذا بكثير! ثمّ النّموذج اليهوديّ في شخصيّة شيلوك في "**تاجر البندقية The Merchant of Venice**".

أمّا العمل الّذي قد يثير بعض الجدل بين أعمال شكسبير – فيما يخصّ هذا البحث – فهو "**ماكبث Macbeth**". وإنّ أوّل ما يصادفنا في المسرحيّة شخصيّات السّاحرات Witches (أو نسوة القَدَر، كما ينقلها جبرا إبراهيم جبرا في ترجمته للمسرحيّة)([116])، وكونهنّ شريرات لا يُجادل فيه؛ لأنّ بينهنّ وبين الشّيطان صلة وثيقة([117])، من حيث يوسوسن لماكبث بالقتل واغتصاب المُلك من صاحبه الشّرعيّ.

ولكنَّ شخصيَتيْ ماكبث وزوجته تحتملان هذا الجدل، وقد استُخدمت في وصفهما عبارات توحي بأنّهما شرّيران. فشخصيّة ليدي ماكبث، لا شكّ في أنّها شريرة، وهي توحي إلى زوجها ارتكاب الجريمة وتخطّط لها، ولا تدع له فرصة للتّراجع في تنفيذها منذ سمعت نبوءة السّاحرات لماكبث، وهي نبوءة صادفت هوى عميقاً في نفسها، كما هو واضح. إلاّ أنّها – في هذا كلّه – كانت مدفوعة بطموحها وحبّها لزوجها – فيما يبدو – ثم تهاوت بعد ذلك تحت وقر هذه الجريمة نفسها، وسيطرت عليها رغبة لا تُقاوم في التّخلّص من جريمتها وجريمة زوجها؛ فأصابها الجنون ثم الموت، أو أنّها انتحرت([118]). فهل ينفي هذا شرّها؟! لا أظنّ!

إنّ هذه الشّخصيّة – شخصيّة ليدي ماكبث – يمكن أن ترتبط بشخصيّات نسائيّة في مسرح شكسبير، كتامورا Tamora، ملكة القوط في "تيتوس أندرينكوس". وهي نموذج من

([114]) ألارديس نيكول: المسرحيّة العالمية ، جـ٢ ، ترجمة د. محمود حامد شوكت، الأنجلو المصريّة، د.ت ، ص ٣٦-٣٧. وللدّكتور عبد القادر القطّ رأيٌ يشارك فيه نيكول، انظر مقدّمته لترجمته لمسرحيّة ريتشارد الثّالث، في مشروع جامعة الدّول العربيّة لترجمة مسرحيّات شكسبير، جـ٣ ، دار المعارف، ١٩٥٩م ، ص١٣٠.

([115]) تنقل صفيّة ربيع الاسم إلى هارون؛ لأنّ الرّجل مغربيّ. انظر ترجمتها للمسرحيّة، السّابق ، جـ٢.

([116]) نشرتها سلسلة من المسرح العالميّ- الكويت ، ١٩٨٠م.

([117]) انظر: مقدّمة كبنيث ميوار الّتي ترجمها جبرا مع المسرحيّة، ص٤١.

([118]) يذهب برادلي إلى أن طبيعة ليدي مكبث عصية على الندم، وأنها لا بد أن تكون انتحرت. انظر : أ.س. برادلي: التراجيديا الشكسبيرية، ترجمة حنا إلياس، دار الفكر العربي- القاهرة، د.ت ، جـ ٢/٦٤- ٦٦.

نماذج شكسبير النّسائيّة الشّرّيرة؛ فعلى الرّغم من أنّ شكسبير يحاول – في البداية – أن يسوّغ تصرفاتها، لا يستطيع ذلك إزاء ما تبديه من قسوة باردة، وشهوانيّة متهالكة، وخديعة ودسٍّ لزوجها الإمبراطور وقومه، ويمكن ردّ تصرفاتها في سهولة إلى إلهات الجنس الدّمويّات في الدّيانات الأسطوريّة؛ بخاصّة أنّ شكسبير يُشَبِّهُها في المسرحيّة بالملكة الإلهة سميراميس.

وقريب من هذه الشّخصيّات أيضاً – وإن لم تتحوّل إلى نموذج كامل للشّرّ – شخصيّة كليوباترا في "**أنطونيو وكيلوباترا** Anthony and Cleopatra". ولا يشكّ أحد في أنّ ابنتَيْ **لير – جونريل وريجان** – شخصيّتان شرّيرتان بما تحملان من قسوة وجحود.

وماكبث لا يمكن أن يوصف – على الرّغم من اندفاعه في اغتصاب العرش والقتل والقسوة – بأنّه شرّير. فقد رمى إلى الخير – وإن كان خيراً ضيّق الأفق – من وراء جريمته الأولى، جريمة قتل دونكان، وهذا دافع إنسانيّ على الرّغم من أنّنا قد نُدينُه؛ "فالعالم يتألف من كائنات بشريّة بعيدة عن الكمال، جاهلة في الأغلب بذواتها، ولا تعرف (برغم ما تكرّر في سمعها) الطّريق إلى السّعادة. فإذا اقترفت شرّاً، فما ذلك إلاّ لأنّها تأمل أن تتجنّب شرّاً آخر، يبدو لها آنيّاً أنّه أسوأ، أو تحصل على خير آخر، يبدو لها جذّاباً لأنّه ليس في حوزتها. إنّ السّبب المباشر في الخطيئة، كما يفسِّر توما الإكويني، هو (التمسُّك بخير متغيّر...)"[119]، هذا الخير هو الحصول على التّاج؛ بدافع من طموح جامح يغذّيه إلحاح زوجته، وتخطيطها المتقن للجريمة.

أمّا جرائمه الأخرى المتتالية فدافعها الأساسيّ الخوف، أو الشّكّ الّذي ولّدته الجريمة، أو الدّفاع عن الذّات، أو حتّى الهرب من مشاعر النّدم المُمِضّة[120]. إنّه ينطلق في سلسلة جرائمه "بألم وعلى مضض، كأنّما هي واجب مريع (كما يقول برادلي). فمخاوفه تجعله إنسانيّاً، وفي هذا دليل على أنّه بشر، وأنّه ليس بالوحش الّذي تتصوّره رعاياه المضطّهدة"[121].

ماكبث – إذن – ليس شرّيراً، وإلاّ اختلّ ميزان المأساة بين يدي شكسبير، وإنّما قصّته "قصّة رجل نبيل باسل ينتهي إلى اللّعنة وعذاب الجحيم، تقدّم لنا على نحو يثير فينا الشّفقة

([119]) ميوار: السّابق ، ص٣٥.

([120]) انظر برادلي: السّابق ، ١٤٣/٢–١٤٤.

([121]) ميوار: السّابق، ص٣٨ ، وبرادلي: ١٤١/٢ – ١٤٢.

والرّعب. فلئن يكن سبب لعنة مكبث – في التحليل الأخير – خطيئة، فإنّ تجربته عسيرة أليمة"[١٢٢].

ولئن كان المصدر الأساسيّ لشكسبير في مسرحيّاته التاريخ وأحداثه وشخصيّاته، فقد استعان معاصره الفذّ **كريستوفر مارلو** بالتّراث الشّعبيّ في مسرحيّتين، كان لهما أثر كبير في إرساء ملامح نموذجيْن من أهمّ نماذج الأشرار في الأدب المسرحيّ، هما مسرحيّة "يهوديّ مالطة "The Jew of Malta (١٥٨٩م)، ومسرحيّة "**التّاريخ المأساويّ للدّكتور فوستوس** The Tragical History of Dr. Faustus" (١٥٩٢م)[١٢٣]، معتمداً في الأولى على الحكايات الأسطوريّة عن اليهوديّ التّائه، وعلى التّصوّرات الشّعبيّة عن الأقليّة اليهوديّة في أوربّا في ذلك الحين. واعتمد في الثّانية على التّاريخ الأسطوريّ للدّكتور فاوست، مختلطاً بالحكايات الأسطوريّة الشّائعة عن الرّجل الّذي باع روحه للشّيطان، والّتي نجدها في مسرحيّة **كالديرون** "**السّاحر صانع الأعاجيب**"، عن القديس **سيبريان الأنطاكيّ**، وفي مسرحيّة للكاتب الفرنسيّ **روتيبوف** عن **صلاح الدّين الأيوبيّ** يصوّره فيها حاملاً الملامح نفسها.

لقد كان لهاتين المسرحيّتين أثر كبير – فيما يخصّ موضوع هذا البحث – كما سنرى[١٢٤]– ولكن يهمّنا – هنا – أن نشير إلى أنّها كانت المرّة الأولى الّتي تتحوّل فيها شخصيّة فاوست من شخصيّة غائمة تتأرجح بين التّاريخ والأسطورة إلى شخصيّة أدبيّة – مسرحيّة، لها دوافعها النّفسيّة المفهومة والمسوَّغة، تحمل بذرة نموذج أدبيّ فذّ بلغه **جوته** بعد ذلك. كما كانت شخصيّة باراباس في "**يهوديّ مالطة**" – مع شخصيّة شيلوك في "**تاجر البندقية**" لمعاصره شكسبير – إيذاناً بتبلوُر الملامح الفنّــيّة للنّموذج اليهوديّ – المكيافيلّيّ في الأدب العالميّ.

وكان كتاب مكيافيلّي، السّياسيّ الإيطاليّ الشّهير، قد ظهر في عام ١٥٣٢م (كُتب ١٥١٣م)، وشاع ما فيه من آراء تحوّلت في أذهان الناس إلى مجموعة من السّمات الّتي تطبع نماذجَ من البشر أطلقوا عليها وصف المكيافيلّيّة. وعلى أساس من المبدأ العام الّذي التصق بأذهان النّاس من المبادئ المكيافيلّيّة، وهو مبدأ أنّ الغاية تسوِّغ الوسيلة، بُنيت هذه الملامح: القسوة الشّديدة أو

---

(١٢٢) ميوار: السّابق ، ص٤٠.

(١٢٣) ترجمها إلى العربيّة نظمى خليل تحت عنوان مأساة الدّكتور فوستس، روائــع المســرح العــالميّ٢٥، وزارة الثّقافة– القاهرة ، د.ت.

(١٢٤) سنتناول هاتين المسرحيّتيْن وشخصيّاتهما الشّرّيرة بالتّفصيل في الباب الثّاني من هذا البحث.

الخضوع المُذلّ، والظّهور – مجرّد الظّهور – بمظهر التقوى، واستغلال النّاس في المآرب الخاصّة، والكرم الفيّاض أحياناً أو البخل الشّديد في أحيان أخرى – بحسب المصلحة! – والتّنكّر للأصدقاء، والرّوح التّآمريّة، واستغلال المواقف إلى أقصى درجة ممكنة، والاستهانة بالمبادئ والمُثُل والدّين، وكلّ ما من شأنه أن يوقف حرّيّة الانطلاق إلى الهدف الّذي تسعى إليه الشّخصيّة المكيافيلّيّة؛ إنّها شخصيّة متلوّنة قُلّب، غادرة، متآمرة، بلا مبادئ أو ضمير. ثم اختلطت هذه الملامح بالنّماذج التّراثيّة الّتي وجدت مكانها في الأدب العالميّ؛ فأخرجت نماذج من أمثال شيلوك وريتشارد الثّالث وباراباس وغيرها.

ولعلّ اللاّفت هنا أنّ المسرح الإليزابيثيّ – الّذي شهد إبداع كلّ من مارلو وشكسبير – وضع اللّمسات النّهائيّة – أو لِنَقُلْ: الملامح الأساسيّة – لنماذج عدّة شرّيرة، وانتقل بها من مجالها الأصليّ في التّراث الشّعبيّ أو الأسطوريّ أو التّاريخيّ، إلى آفاق النّماذج الأدبيّة العليا؛ لتصبح – فيما بعد – طيّعة لمحاكاة الأدباء وعصيّة عليها في الوقت نفسه؛ طيّعة لأنّ ملامحها استقرّت وتحدّدت – إلى حدّ كبير – وأصبحت نماذج أدبيّة يصحّ البدء منها، وعصيّة لأنّها رُسِمت بدقّة وإبداع يجعل من محاكاتها شَرَكاً لا يتخطّاه إلا المبدع القادر المتمرّس.

وشارك المسرح الأسبانيّ – بعد هذه الفترة بقليل – بنموذج من أهمّ النّماذج الشّرّيرة في الأدب العالميّ هي شخصيّة **دون جوان** Don Joan، الّتي كان أوّل ظهورها في مسرحيّة "**ساحر إشبيلية** The Magician of Civillia" (١٦٣٠م) لترسو دى مولينا، "وهى مسرحيّة صوّرت هذا الفاسق الأسطوريّ على المسرح لأوّل مرّة. ومع أنّ حوادث هذه المسرحيّة أتت مُفكّكة مضطّربة التّصوير، فإنّ المؤلّف استطاع أن يصوّر آثماً يسحرنا بما له من جرأة وفتنة، ولا ريب أنّنا نقرّ ما يصيبه، في النّهاية، من عقاب، لكنّنا، قبل ذلك، نقع في أَسْر صاحبنا بما فيه من نذالة مسرفة، وشخصيّة ساحرة"[١٢٥].

وقد انتقلت هذه الشّخصيّة من أسبانيا إلى فرنسا، عن طريق إيطاليا[١٢٦]، وتناولها **موليير** Molier في مسرحيّته الشّهيرة "**دون جوان**" (١٦٦٥م)، فاكتمل النّموذج على يديه، "وتناوله – بعد موليير – **جولدوني** Goldoni، **ودوما** Alexander Dumas الأبّ، وظهر في الفصل الثّالث من مسرحيّة **شو** G. B. Show "**الإنسان والإنسان الأعلى** Man and

(١٢٥) ألارديس نيكول: السّابق ١/٣٦٥.

(١٢٦) J. W. Smeed, Faust in Literature, P. 162.

Superman" المُعَنْوَن "**دون جوان في الجحيم**"، **وماكس فريش** Max Fresh في مسرحيّة "**دون جوان أو عاشق الهندسة**"[١٢٧]...وغيرها من المسرحيّات والأفلام السّينمائيّة والأوبرات.

ودون جوان هو الوجه الآخر لفاوست؛ فهو باحث لا يكلّ عن المتعة الجسديّة، ينتقل من امرأة إلى أخرى دون أن يقرّ له قرار، ويبحث عن مغامرة جديدة، إن لم تُتح له، هرباً من الملل. إنّه يبدأ – فيما يبدو – باحثاً عن "مثال" للجمال والحبّ، لا يقع عليه أبداً، وينتهي وقد انغمس في المتعة الجسميّة لذاتها، لا يشبع منها ولا يكفّ عن مطاردتها. إنّ شخصيّة دون جوان تحمل مَشابه واضحة من النّموذج الّذي يمثّله الإله الإغريقيّ الأكبر زيوس، الّذي كان لا يكفّ عن مطاردة الفاتنات من الإنس والحوريّات اللاّئي يَصْلَيْنَ من غيرة زوجته "هيرا" صنوفَ العذاب. ويبدو أنّ زيوس نفسه وديونيسوس (وربّما أوزوريس) – في هذا الجانب – كانوا الوجه الآخر لربّات الحبّ الدّمويّات اللاّئي أشير إليهنّ من قبل.

وظلّ المسرح في عصر شكسبير وبعده – في القرنين السّادس عشر والسّابع عشر – على اتصال قويّ وثيق بتقاليد مسرح العصور الوسطى، الدّينيّ والشّعبيّ، الّذي ولدت الشّخصيّة الشّرّيرة – فنّـيّاً أو قريباً من الفنّـيّة – على خشبته، حتّى أنّ كُتّاب أسبانيا في هذه الفترة، **لوب دى فيجا وكالديرون وترسو دى مولينا** كتبوا مسرحيّات دينيّة وأخلاقيّة[128]. إنّ المسرحيّة لم تكن تهتمّ مطلقاً بإثارة الإحساس المفجع، إلاّ أنّها تهتمّ بتصوير الصّراع الأبديّ بين الخير والشّرّ، وقد صوّرت – من النّاحية التّطبيقيّة – صورة بدائيّة لم تَخلُ من تأثير بعيد المدى للصّراع الدّاخليّ في الإنسان بين هاتين القوّتيْن، وانتصر الخير في النّهاية، وربّما أتت هذه النّهاية في ختام كلّ مسرحيّة. وقد حدث ذلك في معظم الحالات، بحيث كانت المسرحيّة الدّينيّة الأخلاقيّة يصوِّر جوهرُها الشّرَّ النّاشبَ أظفارَه في ميدان الأبديّة"[129]. وشارك هذه الوظيفةَ الجماليّةَ للمسرحيّة الخُلُقيّة فلسفةٌ

---

[١٢٧] انظر مادة Don Juan في :

John Russell Taylor, A Dictionary of the Theatre, Penguin Books, (London, 1976).

[128] راجع ما كتبه نيكول عن المسرح الأسبانيّ في السّابق: ٣١٠/١ وما بعدها.

[129] نيكول: السّابق، ٤٠/٢-٤١.

أخلاقيّةٌ تنظر إلى المأساة بوصفها قصّةً، رسالتُها كانت "تصوير أباطيل السّعادة الدّنيويّة، والتّحذير من تقلّب الحظّ"[130].

ولقد كان لكلٍّ من مارلو وشكسبير - مع تأثّرهما بهذا — بصماتُهما الّتي دفعت المسرحيّة دفعة قويّة؛ فمارلو كسر قاعدة أن يكون بطل المأساة ملكاً؛ ولهذا لم يولد **تيمورلنك** ملكاً، وإنّما صار ملكاً، وكذلك **فاوست**، الّذي لم يصبح ملكاً مطلقاً. وهكذا دفع النّاسَ إلى أن يستبدلوا بالإدراك الخارجيّ أو المادّيّ لجوهر المأساة الفهمَ الرُّوحيَّ أو الباطنَ لها[131]. كما أنّ مارلو وشكسبير معاً جمعا بين عناصر المأساة وعناصر المسرحيّة الأخلاقيّة في وحدة واحدة[132]؛ فكان الصّراع — في العدد الأكبر من مسرحيّاتهما — يدور بين الخير والشّرّ في نفس البطل، أو بين قُوَى خيِّرة وقوّة شرّيرة في مجتمع المسرحيّة. إنّ الإنجاز الأكبر لهذه الفترة — فيما يخصّ موضوع هذا البحث — هو تحوّل الشّخصيّة الشّرّيرة من الاقتصار على شخصيّة الشّيطان وحدها، إلى تحوّلها، في النّهاية، إلى شخصيّة بشريّة خالصة.

٣

كان القرن الثّامن عشر عصر زلزلة في القيم الخُلُقيّة والاجتماعيّة والسّياسيّة على السّواء. فقد شهد هذا القرن الثّورة الفرنسيّة، واستقلال أمريكا، ونزعات قوميّة تتّجه إلى التّحرّر. كما شهد هذا القرن أيضاً — بعد أن شهد القرن السّابق نشأة الطّبقة البرجوازيّة [الوسطى] وقوّتها — مطالبةَ الطّبقة العاملة الملحّة بحقّها في المشاركة في الحياة العامّة للمجتمع[١٣٣]. الأمر الّذي دفع بالمسرح إلى المقدّمة، لا ليكون المنبر الكلاسيّ المعتاد، ولكن ليعبّر عن هذا الجمهور الجديد من البرجوازيّين والعمال.

وكانت الرّومانسيّة — فنّــيّاً — ثورة على القواعد الكلاسيّة الفنّــيّة كلّها، بدءاً من الوحدات الثّلاث — المنسوبة إلى أرسطو — إلى اختيار الشّخصيّات والموضوعات والوسائل الفنّــيّة لتقديمها. وكان اكتشاف شكسبير وترجمته في القارّة الأوروبّــيّة عاملاً من أهمّ العوامل الثّوريّة في

---

(130) السّابق: ٢/٤٠.
(131) السّابق: ٢/٤٣.
(132) السّابق: نفسه.
(١٣٣) السّابق: ٣/١٨ — ١٩. ود. محمد غنيمي هلال: الرّومانتيكيّة، نهضة مصر، ١٩٧١م، ص٢٣ وما بعدها.

الحركة الرّومانسيّة. وأدّت هذه الثّورة – في مجال المسرح – إلى نشأة "**الدّراما البرجوازيّة**"، المكتوبة نثراً، والّتي هجرت الموضوعات اليونانيّة والرّومانيّة، واهتمّت بالألوان المحلّـيّة والعادات والعلاقات الاجتماعيّة. ويمكن الإشارة إلى كلٍّ من **لسّنج Lissing** و**جوته Goethe** و**شيلر Schiller** في ألمانيا و**فيكتور هوجو Victor Hugo** في فرنسا بوصفهم ممثّلين لهذا الاتّجاه.

فلسّنج اهتمّ – في الغالب – بالموضوعات القوميّة، ولفت النّظر إلى ضرورة معالجتها في المسرح، كما اهتمّ بمتابعة حركة المسرح في عصره، وتسديد خطاه عن طريق مقالاته النّقديّة. لكنّ مسرحه – كمسرح جوته وشيلر أيضاً – أثقلته الفلسفة وقتلت فيه روح الطّبيعة(١٣٤). وأعاد جوته معالجة موضوع فاوست من جديد؛ فخرج آية فنّـيّة جذبت عدداً كبيراً من الكتّاب لمحاكاتها أو مناقضتها أو استكمالها أو – على الأقلّ – استغلال الموضوع من جديد.

أما شيـلر فقد استبدّت بمسرحه الأفكار؛ "فالرّغـبة في تدعيم فكرة مّا – والعزم على مقاومة الاضطّهاد ومعارضة الطّغيان والاستبداد – يدفع الكاتب إلى تقسيم شخوصه إلى صنفيْن متباينيْن: الأخيار والأشرار؛ فتضيع بهذا الدّقّة في رسم الشّخوص، وتنتشر بين ثنايا مشاهد المسرحيّة الرغبة في الوعظ"(١٣٥).

وإذا اتّخذنا من مسرحيّته "**اللّصوص The Thieves**" (١٧٨٢م) مثالاً، لوجدنا أنّ بطلَها النّبيلَ رئيسُ عصابة من اللّصوص يأخذ من الّذين يُثْرون ظلماً ليعطي الفقراء، ونجد الأب الّذي ينخدع بدسائس ابنه الآخر، والمُحبَّة الوفيّة الّتي تلقى الأمَرَّيْن من جرّاء وفائها، وفي مواجهة هؤلاء جميعاً يقف الأخ المكيافيلّيّ الّذي يدسّ لأخيه عند أبيه حتّى يلعنه، ولا يكفّ مضايقاته عن ابنة عمّه الوفيّة لأخيه، وفي النّهاية يسجن أباه في برج مهجور بلا طعام؛ حتّى يتسنّى له الاستيلاء على أملاكه. وفي نهاية المسرحيّة يعرف الأب أنّ ابنه قاطع طريق فيموت، وتعفو الحبيبة عن حبيبها اللّص، لكنّها تسأله أن يقتلها فيفعل. إذ ذاك يعرف كارل مور – البطل – أنّ كلّ ما قام به عبث، وأنّه لا يمكن إصلاح العالم بالفظائع، ولا يُحافظ على القوانين بالفوضى(١٣٦).

---

(١٣٤) الطّريف أنّ الرأي لجوته في مسرح شيلر، لكنّ نيكول يرى أنّ الرأي ينطبق على الجميع. انظـر السّـابق: ٢٦/٣.

(١٣٥) نيكول: السّابق، ٤٥/٣.

(١٣٦) راجع المسرحيّة بترجمة د. عبد الرحمن بدوي، من المسرح العالميّ- الكويت، ١٩٨١م.

لقد أراد شيلر أن يطلق ما تفيض به نفسه – ونفس العصر كلّه – من الثّورة طلباً للحرّيّة. ولكن، على الرّغم من أنّ بطله بدأ بقوله: "...لَكَمْ كان جنوناً منّي أن أريد العودة إلى قفصي! إنّ رُوحي متعطّشة للعمل، وأطمح إلى الحرّيّة بكلّ نَفَس من أنفاسي! أيّها القتلة، أيّها اللّصوص! هذه الكلمة وحدها تكفى لوضع القانون تحت أقدامي..." – فإنّه ينتهي بالنّدم ويسلم نفسه للعدالة؛ لأنّ الفوضى لا تحافظ على القانون، والتّدمير لا يُصلِح العالم[137].

وكان لهذه المسرحيّة أثر واسع في عصرها؛ إذ فتنت الشّباب الألمانيّ وأقاموا لها مهرجاناً تُمثَّل فيه، وما تزال، وأزعجت حكّام ألمانيا. وفي فرنسا الثّورة استُقبِلت استقبالاً هستيريّاً، وأضيف اسم شيلر إلى قائمة أبطال الجمهوريّة الأولى[138].

أما فيكتور هوجو فقد اهتمّ بالتّنظير لهذه الحركة – في مقدّمة مسرحيّته "**كرومويل** Cromwell" (١٨٢٧م) – وجاءت مسرحيّاته تحمل السّمات نفسها تقريبا. وفي نطاق هذا البحث، لو أخذنا مسرحيّته "**روى بلاس** Roy Blass" مثلاً، لوجدنا شخصيّة **دون سالوست** تقوم بدور المُغْوِي والمتآمر والمستغلّ لبلاس استغلالاً يشبه ما كان بين الشّيطان وفاوست، ويقتله روى بلاس في النّهاية – حين يفضح أصله الوضيع – ثمّ يقتل نفسه.

وكانت "اللّصوص" واحدة من عدّة مسرحيّات ظهرت في هذا العصر – منها مسرحيّة **هوراس ولبول** Horace Welpole "**قصر أوترانتو**"[139] – وأَرْسَتْ – مع كتابات روسّو وسقوط الباستيل وإعلان الجمعيّة الوطنيّة في ١٩ يناير ١٧٩١م حقَّ كلّ مواطن فرنسيّ في إنشاء المسارح – قواعد المسرحيّة الميلودراميّة[140].

فروسّو وضع في "**إميل** Emil" و"**هيليويزة الجديدة**" بعضاً من التّقاليد الرّئيسيّة لفنّ الميلودراما: تقسيم الشّخصيّات إلى خيّرة صِرْف وشرّيرة صِرْف؛ تجسيد الفضيلة في الفقر

([137]) مقدّمة د. عبد الرّحمن بدوي: السّابق، ص٢٢.

([138]) د.علي الرّاعي: مسرح الدّم والدّموع، دراسة في الميلودراما المصريّة والعالميّة، الهيئة المصريّة العامّة للكتـــاب، ١٩٧٣م ، ص٢٣.

([139]) د.علي الرّاعي: السّابق، ص٢٤.

([140]) السّابق: ص ٢٤ – ٢٦.

والبساطة، وتمثيل الرّذيلة في المركز الاجتماعيّ المرموق والثّقافة، ثمّ إغراق العقل في العاطفة، وفيض الدّموع[١٤١].

وأبرز مَن كتب الميلودراما كان الألمانيّ **كوتزيبيو** (١٧٦١ – ١٨١٩م)، الّذي انتقل من الموضوعات التّاريخية المستوحاة من العصور الوسطى، إلى الموضوعات الإنسانيّة بتأثير الفلاسفة الفرنسيّين، إلى موضوعات اجتماعيّة عائليّة مألوفة. وكان غزير الإنتاج (٨٩ مسرحيّة في مصادر، أو ٢١٨ في مصادر أخرى!)، بارعاً في خلق التّأثيرات المسرحيّة، لا يتوانى عن التّضحية بالكثير من أجل خلقها[١٤٢].

أمّا نجم الميلودراما اللاّمع فكان الكاتب الفرنسيّ **جيلبرت دى بيكسيريكور** (١٧٧٣ – ١٨٤٤م)، الّذي استغلّ القصص الشّعبيّة في كثير من حبكات مسرحيّاته، كما اعتمد أيضاً على موضوعات تاريخيّة واجتماعيّة.

والميلودراما فجّرت – على ساحة النّقد – خلافاً عنيفاً في تقدير قيمتها، منذ أن نشأت وإلى اليوم[١٤٣]. فهي – في تعريف نيكول – مسرحيّة شعبيّة بحبكة مسرحيّة جادّة مثيرة، تتخلّلها مشاهد فكاهيّة وتصحبها الموسيقى التّصويريّة، وفي مثل هذا الإنتاج لا يصبو الكاتب إلى التّعمّق في الهدف الفلسفيّ أو التّأنّق الأدبيّ؛ ومن ثمّ تتّجه شخوص الميلودراما إلى أن تصبح مجموعة من النّماذج الثّابتة الّتي تُعرَض بطريقة بسيطة واضحة لا لبس فيها، في حين يتعمّد المؤلّف السّماح للحركة المسرحيّة أن تطغى على الحوار[١٤٤].

والصّراع في المسرحيّة الميلودراميّة – بناءً على هذا – صراع خارجيّ، تكثر فيه المفاجآت المثيرة، والمؤثّرات المفجعة. وتعتمد حبكتها على إطالة مدى انتصار القوى الشّرّيرة على القوى الخيّرة، لكنّ النّهاية تحمل – دائماً – انتصار الخير على الشّرّ أو الفضيلة على الرّذيلة.

وعدّد علي الرّاعي بعضاً من النّماذج – الّتي أصبحت جاهزة وثابتة في أعمال الميلودراما – السّائدة فيها، فقال: "حين أفرغت الطّبقة الوسطى الميلودراما من محتواها الثّوريّ انصرفت الجماهير إلى قصص الجرائم الفظيعة الّتي تنشرها الصحف، وإلى "بطولات" قطّاع الطّريق القراصنة،

---

(١٤١) السّابق: ص٢٦.

(١٤٢) نيكول: السّابق ، ٥٤/٣. ود. الرّاعي: السّابق، ص٣١.

(١٤٣) عرض د. الرّاعي هذه الآراء في كتابه السّالف الذّكر، ص٣٦ وما بعدها.

(١٤٤) نيكول: السّابق ، ٥٩/٣.

وإلى قصص الشّخصيّات والموضوعات المرعبة من طراز فرانكشتين والهولنديّ الطّائر، في حين وجدت الطّبقة الوسطى نفسها مفتونة بشخصيّات: المرأة الجميلة القتّالة، والمومس الشّريفة، والمرأة المتسلّطة، سيّدة الأقدار، وميلودرامات الخيانة الزّوجيّة ... إلى آخره"[١٤٥].

ويمكن أن تُختزل هذه النّماذج جميعاً – طبقاً لتوصيفهم في الميلودراما – إلى ثلاثة وحسب هي: البطل، والبطلة، والشّخصيّة الشّرّيرة. والفصل في صفات هذه الشّخصيّات يكون حادّاً واضحاً. ولتحقيق أكبر تأثير ممكن على المتفرّج يرتكز الكاتب الميلودراميّ "على قدرته على تجسيد الخوف، وصبّه في قالب إنسانيّ يوحي لنا بأنّ الإنسان الشّرّير الّذي نراه على المسرح هو (سوبرمان) الشّرّ، وليس مجرّد شرّير"[١٤٦]. ولهذا لا تكاد تخلو جعبته من الحِيَل والمؤامرات، ويخلو قلبه من الرّحمة أو العطف، بله العدل، ليتيح للكاتب – كما أشرتُ – إطالةَ أمد انتصاره حتّى قُبيْل النّهاية بقليل؛ حيث ينقلب الحظّ ضدّه في صورة غالباً ما تأتي مفتعلة أو ضعيفة الإقناع.

وعلى الرّغم من ذلك فلا بدّ من الإشارة إلى ثوريّة الميلودراما في نشأتها، وتبنّيها لعدد من القضايا الاجتماعيّة والسّياسيّة؛ فهاجمت أصحاب المصانع، وساعدت في قضيّة تحرير العبيد، وثارت على الظّلم والطّغيان في صوره كلّها. وفي مثل هذه الميلودراما الثّوريّة تحوّل "السُّخط والفزع من الشّرّ من إطار الطّبيعة البشريّة إلى إطار المجتمع. وتحوّل الأشرار فيها من قتلة وسارقين إلى أصحاب مصانع ظَلَمة"[١٤٧]. وأخلى اللّوردات الأشرار من بذرة العصور الوسطى الطّريق أمام ملاّك الأرض الأشرار، وأصبحت بطلات المسرحيّات فتيات ريفيّات أو عاملات أمينات بعد ذلك[١٤٨].

كما ينبغي أن نشير إلى آثار الميلودراما في أعمال **برنارد شو**، وفي أعمال **التعبيريّين الألمان**؛ "فالتّعبيريّة الألمانيّة كانت بحثاً عن زيّ جديد للميلودراما، ومسرح برشت الملحميّ محاولة لاستخدام الميلودراما وعاءً للفكر الماركسيّ، واستخدم كوكتو وآنوي وجيرودو الأساطير اليونانيّة استخداماً ميلودراميّا"، وفي "الحداد يليق بإلكترا" لأونيل[١٤٩].

---

(١٤٥) مسرح الدّم والدّموع: ٣٠ هامش (١).
(١٤٦) نفسه: ص٥٠.
(١٤٧) د. على الرّاعي: السّابق، ص٤٧.
(١٤٨) نيكول: السّابق، ٩٧/٣.
(١٤٩) د. على الرّاعي: السّابق، ص ٥٢ – ٥٣.

استخدمت الميلودراما الشّخصيّة الشّرّيرة، إذن، استخداماً واسعاً، وأصبحت فيها شخصيّة أساسيّة لا غناء عنها. لكنّ الميلودراما حوّلتها إلى مجموعة من النّماذج الشّرّيرة الجامدة، الّتي لا يلبث المتلقّي، حين يصادفها، أن يتوقّع الخطوة التّالية في تصرّفها، وأن يحدس مجموعة السّمات الّتي تحملها، والنّهاية الّتي ستلقاها.

٤

غير أنّ الميلودراما نفسها كانت الرّحم الّذي تخلّقت فيه المسرحيّة الواقعيّة – باتّجاهاتها المتشعّبة، من الميلودراما الواقعيّة، إلى الواقعيّة المختلطة بالرّومانسيّة إلى الطّبيعيّة – بأقلام كُتّاب من أمثال **هبل** في ألمانيا، و**ألكسندر ديما الابن** و**إميل زولا** في فرنسا.

فـ**"ديما"** كان يركّز جلّ همّه على البيئة الاجتماعيّة للمسرحيّة أكثر منه على الشّخوص، بل إنّ البيئة الاجتماعيّة هي الّتي تلعب الدّور الرّئيسيّ في المسرحيّة لا الشّخصيّة(١٥٠). وتنشأ المأساة عند **هبل** حين يحاول الفرد وضع إرادته في موقف متعارض مع المجتمع؛ فالفرد، مهما عَلَت منـــزلته وبلغ من النّبل والعدالة، يجب أن يخضع للمجتمع في الظّروف كلّها، بوصف المجتمع والدّولة، الّتي هي تعبير شكليّ لازم له، يمثّلان الإنسانيّة برمّتها، في حين لا يمثّل الفردُ إلاّ مرحلة واحدة من مراحلها(١٥١). أمّا **زولا** فاهتمّ أساساً بتصوير الحياة الواقعيّة بدقّة تكاد تكون فوتوغرافيّة(١٥٢)، وحتّم أن تشفّ الأحداثُ المسرحيّة عمّا انتهى إليه العلم الحديث – آنئذ – وبخاصّة في علوم الوراثة والبيئة(١٥٣). ويجعل **زولا** وظيفة المسرحيّة الغوص في الواقع بتصوير ما يجري فيه من شرّ، والكشف عن جوانبه البغيضة العينيّة(١٥٤). وتحقّقت هذه الدّعوة في مسرحيّة كمسرحيّة "**الغربان**" لـ**"هنري بك"**، ثمّ استفاد منها أوسع استفادة الكاتب السويديّ **أوجست سترندبرج** في مسرحيّات كـ"**الأب**" و"**الآنسة جوليا**" وغيرهما.

ونضج **المسرح الواقعيّ** بعد ذلك على أيدي أعظم كتّابه **هنريك إبسن وتشيكوف**. وما كان هذا المسرح الواقعيّ بحاجة إلى الشّخصيّة الشّرّيرة؛ لأنّه ألقى عبء الشّرّ في الحياة كلّها على

(١٥٠) نيكول: ٣/١٦٠.
(١٥١) السّابق: ص ١٧٣ – ١٧٤.
(١٥٢) السّابق: ص١٧٧.
(١٥٣) د. محمّد غنيمي هلال: النّقد الأدبيّ الحديث، ص٥٩٥.
(١٥٤) السّابق: ص٦١٠.

عوامل التّربية الأُسْريّة والاستعداد الفرديّ والعوامل الاجتماعيّة والسّياسيّة والاقتصاديّة. ولم يلجأ المسرح الواقعيّ إلى استخدام الشّخصيّة الشّرّيرة إلاّ في مرحلة تالية – بعد إبسن وتشيكوف – حين نشأت **الواقعيّة الاشتراكيّة**؛ لتجعل من أصحاب الأعمال الرأسماليّين ومن الإقطاعيّين شخصيّات شرّيرة، في مقابل الأبطال من العمال والفلاّحين. واستُخدمت الواقعيّة الاشتراكيّة في البُلدان المستعمَرة؛ لتجعل الاستعماريّين والقوى الوطنيّة المتعاونة معهم شخصيّات شرّيرة.

ووجدت الشّخصيّة الشّرّيرة مكاناً لها في **المسرح الملحميّ**، الّذي ارتبط باسم الكاتب الألمانيّ **برتولد بريخت**، ممثّلة أيضاً في شخصيّات الرأسماليّين المستغلّين بخاصّة – كما في "**السّيّد بونتلا وتابعه ماتي**" – كما يدين القُوَى الّتي تقف في وجه العلم والتّقدّم – في مسرحيّة "**حياة جاليلي**" – من الكنيسة إلى محاكم التّفتيش وعِلْية القوم من الإقطاعيّين، وإن لم يُخلِ جاليلي نفسه من اللّوم.

بل لم يَخلُ **المسرح التّسجيليّ** Documentary Theatre من الشّخصيّة الشّرّيرة؛ فنجد شخصيّة غُول البرتغال "سالازار" في مسرحيّة "**أنشودة أنجولا**" لـ"**بيتر فايس**" – مثلاً – يرمز إلى الاستعمار بكلّ شروره، يحيط به رجال الدّين المزيّفون والسُّلطة الغاشمة والاحتكارات العالميّة والوطنيّون المتميّعون(٥٥) أو المستفيدون من ورائه على حساب قومهم.

لكن لا بدّ من أن نؤكّد هنا أن مثل هذه الشّخصيّات الشّرّيرة الّتي ظهرت على المسرح منذ القرن التّاسع عشر – في غير الميلودراما – تختلف اختلافاً جذريّاً عن الشّخصيّة الشّرّيرة الّتي ظهرت قبل ذلك على المسرح. لقد أصبح الاهتمام الأوّل في رسم تلك الشّخصيّات الشّرّيرة بالإطار الاجتماعيّ، والعلاقات الاقتصاديّة، أو الإطار السّياسيّ الاجتماعيّ في علاقات الطّبقات، مثلاً، أو الإطار السّياسيّ الدّوليّ – الاستعمار – والاحتكارات العالميّة وغيرها، حتّى أنّ هذه الشّخصيّة لم تَعُدْ "مُطلقةً" – إن صحّ التّعبير – أي خارجة عن إطار الزّمان والمكان، بل تحدّدت علاقاتها الّتي تفرض طبيعتَها الأُطُرُ الزّمنيّة والمكانيّة، وعلاقات القُوَى – على مستوى المجتمع، أو على المستوى الدّولي – لتحدّد طبيعة الشّخصيّة وسماتها الأساسيّة.

(٥٥) انظر د. حسن محسن: المؤثّرات الغربيّة في المسرح المصريّ المعاصر، النّهضة العربيّة– القاهرة، ١٩٧٩م، ص٤٠٠.

كما أنّ هذه الشّخصيّات استُخدمت – في كثير من الأحوال – بوصفها رموزاً على أفكار، أو على طبقة، أو على قوّة من القوى السّياسيّة أو الاجتماعيّة. وعلى الرّغم من هذا فقد تحوّلت هذه الشّخصيّات – في أعمال أقلّ قيمة – إلى أنماط جاهزة، محدّدة القسمات، واضحة السّمات، تُستدعى لعمل مسرحيّ بعد الآخر دون بذل جهد خاصّ في رسمها. وهذه هي طبيعة الأمور؛ حيث يُجْهِد المبدعون الرّوّاد أنفسَهم لابتداع شخصيّة – نموذج – لتتحوّل – بالمحاكاة الّتي تصل، في النّهاية، إلى حدّ التّقليد – إلى مجرّد نمط جاهز متكرّر.

غير أنّ هذا لا ينفي أنّ هذه النّماذج الجديدة، عند كُتّابها المبدعين أنفسهم – لم تَخْلُ من نقاط التقاء بالنّماذج القديمة، أو حتّى من استخدام النّماذج التّراثيّة نفسها، وقد امتلأت "بخمر جديدة"؛ أي بمضامين جديدة، عصريّة، تعبّر عن القوى الشّرّيرة المهدِّدة لأمن الإنسان في هذا العصر، وسلامته، وسلامه، وحرّيّته. كما قد يدمج الكاتبُ مجموعةً من السّمات المجتلَبة من عدّة نماذج لإبداع شخصيّة جديدة، نجد فيها سمات تجمع الشّيطانيّة إلى المكيافيلّيّة – مثلاً – أو تجمع الفاوستيّة إلى الدّونجوانيّة، وغير ذلك.

والأهمّ أنّ مجموعة من العوامل الإضافيّة تدخّلت في تكييف هذه الشّخصيّة الشّرّيرة ورسم ملامحها وسماتها، وأهمّها الدّراسات النّفسيّة الحديثة، وبخاصّة دراسات **فرويد** عن الوعي واللاّوعي والجنس بوصفه عاملاً حاسماً في تكييف الشّخصيّة، ودراسات **يونج**، وبخاصة مفهومه عن اللاّشعور الجمعيّ، وتقدُّم دراسات الوراثة والبيئة وأثرها على الفرد والجماعة، منذ **داروين** ودراساته عن "**أصل الأنواع**". وكذلك الاهتمام – كما أشرنا – بالعوامل الاجتماعيّة وعلاقات القوى السّياسيّة والاقتصاديّة – داخل المجتمع الواحد، أو على المستوى الدّوليّ – فضلاً عن الدّراسات الاجتماعيّة والفلسفات الاجتماعيّة – الاقتصاديّة السّياسيّة، وأبرزها الماركسيّة والمدارس الاشتراكيّة المختلفة، ثمّ ثورات التّحرّر القوميّ، السّياسيّة والاقتصاديّة والاجتماعيّة والثّقافيّة؛ فتحوّلت الشّخصيّة الشّرّيرة – بهذا – ليس إلى بشر متعيّن أو رمز على قوّة قهر اجتماعيّة أو سياسيّة وحسب، بل تحوّلت أيضاً – بتأثير علم النفس بخاصّة – إلى رمز على قوة داخليّة مدمِّرة يحملها الإنسان بداخله دائماً، أو رمزاً على اللاّوعي بخاصّة.

ولا نستطيع أن نغضّ البصر عن التّقدّم العلميّ المذهل الّذي شهده العصر الحديث منذ القرن الماضي (التّاسع عشر)، وجعل الإنسان ينظر في شكّ – على العكس ممّا كان يتوقّعه العلماء

أنفسهم – إلى مجتمع المستقبل. ففي هذا المجتمع المتخيَّل تسكن قوى القهر الّتي تسحق رُوح الإنسان وتستغلّ قدراته وتُفْرِغه من طاقاته النّفسيّة والعقليّة، بل تجعل منه مجرّد ترس تافه في آلة ضخمة تمتصّ قوته وتسخّره لأهوائها.

إنّ كُتّاب **الخيال العلميّ** يتوقّعون تقدّم الآلة بحيث تسيطر على الإنسان وتقضى عليه أو تحكم كَوْنَه، أو أنّ هذا التّقدّم سيُضخّم – في الوقت ذاته – قوى القهر الاجتماعيّة والسّياسيّة، الّتي ستتمكّن من تسخير الآلة للسّيطرة على الإنسان العاديّ؛ تتجسّس عليه، وتعذّبه، وتتحكّم في رزقه وفي نظام حياته.

ونجد في مسرحية **كارل تشابيك** (١٨٩٠ – ١٩٣٨م) "**إنسان روسوم الآليّ** Rossum's Universal Robots"[١٥٦] عالماً يطمح إلى محاكاة قدرة الخلْق الإلهيّة؛ فيخترع إنساناً آليّاً ذا قدرات عالية؛ "فَهُمْ [البشر الآليّون] أكمل منّا من النّاحية الميكانيكيّة، ولهم مستوى عالٍ من الذّكاء، ولكنّهم بدون أرواح"[١٥٧]، كما يقول مدير المصنع. وينتشر هذا الإنسان الآليّ بسرعة مخيفة في العالم كلّه، ويتمرّد على الإنسان، في النّهاية، ويتولى مقاليد الحكم في كلّ أنحاء العالم. لكنّ المخطوط الأصليّ، الّذي كتبه **روسوم** العجوز، وطوّره ابن أخيه المهندس الشّابّ، الّذي أُنتج الإنسان الآليّ بمقتضاه – أُحْرِق؛ فلم يعد في قدرته أن يتزايد؛ فسخّر البشرُ الآليّون الإنسانَ الوحيدَ الباقي – **ألكويست**، مدير التّوريدات في المصنع – لاكتشاف سرّ صناعتهم حتّى يتمكّنوا من التّكاثر.

إنّه كابوس مخيف عن عالم المستقبل، نجد فيه العالِم الطّموح، الملحد، الّذي كان يريد أن يصنع النّاس - "أراد أن يشارك اللّٰه في قدرته، وكان ماديّاً مخيفاً؛ لذلك قام بهذا العمل. ولم يكن له من هدف سوى أن يمدّنا بالدّليل على أنّ العناية الإلهيّة لم تعد ضرورة. ولهذا صمّم على أن يصنع إنساناً مثلنا تماماً"[١٥٨]. إنّه نموذج فاوستيّ يتّخذ من العلم شيطاناً له، يورثه الغرور والطّموح والإلحاد؛ فلم يَجَرّ نفسَه وحدها إلى الجحيم، بل جرّ البشريّة كلّها.

---

(١٥٦) ترجمها إلى العربيّة د. طه محمود طه، ونُشرت أوّلاً في سلسلة مسرحيّات عالميّة– القاهرة، رقم ٢٤ ، ثم نُشرت في الكويت يناير ١٩٨٣م.
(١٥٧) المسرحيّة ط الدّار القوميّة– القاهرة، ص٥٥.
(١٥٨) السّابق : ٥٢.

على أيّة حال، فهذه الشّخصيّة —شخصيّة **روسوم** - لا تظهر في المسرحيّة، ولا يدور حولها إلاّ حديث قصير في البداية، لكنّ وجودها — في الحقيقة — يسيطر على المسرحيّة كلّها، وترفرف روحها على الجوّ الكابوسيّ الّذي يتمدّد على المسرح طوال الوقت، ويدعنا في حالة من الذّعر من هذا المخلوق، الّذي ابتدعه الإنسان نفسه.

فما بالنا لو أُضيف إلى هذا سباقُ التّسلُّح الرّهيب، وسياسة التّباهي بالقوّة، ونشر الأسلحة الفتّاكة في أنحاء العالم، والحروب الإقليميّة المنتشرة، والحرب الذّرّيّة العالميّة — بعد حربين سابقتين استُخدمت الذّرّة في أحراهما على نطاق ضيّق، لكنّه رهيب — الّتي تخيّم بشبحها على الأرض؟! إنّ كُتّاب الخيال العلميّ - ونحن معهم — لا يقفون في وجه التّقدّم العلميّ و"التكنولوجيّ"، لكنّهم — ونحن معهم كذلك - يلحّون على قضيّة توجيه العلم لخدمة المصالح الحقيقيّة للبشر، ولخدمة التّقدّم الاجتماعيّ والرُّوحيّ، بجانب التّقدّم العلميّ والاقتصاديّ، ونبذ سياسة تسخير العلم لخلق الوفرة في مجتمعات وتجويع مجتمعات أخرى، أو تسخيره لصالح صناعة التّسليح وتضخّمها، وإثارة الحروب — في الوقت نفسه — للكسب من وراء تصريف هذه الأسلحة، بإثارة النـــزاعات القوميّة والطّائفيّة والتّعصّب العِرقيّ.

٥

وحين نشأ المسرح العربيّ على يد مارون النقّاش سنة ١٨٤٧م لم يكن أمامه نموذج مسرحيّ عربيّ يستطيع أن يحاكيه، ولم يكن يملك من خبرة فنّـــيّة تزيد على ما شاهده على مسارح إيطاليا، كما أنّ هذا المسرح العربيّ الوليد لم تكن أمامه خبرة حضاريّة بعمق ما تعرّض له المسرح الغربيّ، وبخاصّة أنّه نشأ على حافّة عصرٍ تحوّلٍ حضاريٍّ ضخم كانت تشهده المنطقة العربيّة آنئذ، كانت الجزيرةُ الطّافيةُ منه على سطح الماء هي مساحة الجهل والتأخّر، فضلاً عن القهر العثمانيّ، الّذي يخامر الجاهلَ الضّعيفَ في لحظات سقوطه النّهائيّة (بدأت بوادر السّقوط بالحملة الفرنسيّة المخفقة على مصر (١٧٩٨-١٨٠١)، ثمّ بدأ عمليّاً بالاحتلال الفرنسيّ للجزائر ١٨٨١، والإنجليزيّ لمصر ١٨٨٢)، والّذي كان يفترش المنطقة العربيّة كلّها حينذاك. لكنّ المرحلة نفسها كانت تشهد تغيّرات حضاريّة عميقة ستترك آثاراً اجتماعيّة وثقافيّة واسعة في الحياة العربيّة الإسلاميّة كلّها، بصرف النّظر عن رأينا فيها.

وإزاء هذا الظّرف الحضاريّ لم يكن أمام الكاتب المسرحيّ العربيّ إلاّ أن يقلّد النّموذج الغربيّ في إبداعه، وأن يختار منه ما يصلح للمجتمع الّذي يبدع له، ويتواءم مع المرحلة التّاريخيّة الّتي

يعيشها، ويصلح – أيضاً – للَحظة البداية. ولحظة البداية هذه لم تكن تصلح لها المأساة العريقة – في النّموذج الإغريقيّ أو حتّى الكلاسيّ الفرنسيّ – لأنّها تتطلّب درجة أرقى من الوعي عند الكاتب أو حتّى المترجم، والأهمّ عند المتفرج، فضلاً عن خلفيّة ثقافيّة وخبرة بالتّقاليد المسرحيّة نظلم كلاًّ من المؤلّف والمتفرّج العربيّيْن لو طالبناهما بهما في ذلك الوقت. كما لم تكن المأساة في مرحلة ازدهار على المسرح الغربيّ نفسه في ذلك الوقت. وكان السّائد آنذاك على هذا المسرح لونان مسرحيّان كُتب لهما البقاء الطّويل على المسرحيْن العربيّ والغربيّ معاً، هما المسرحيّة الغنائيّة، والميلودراما، فضلاً عن الملهاة – بأشكالها المختلفة – الّتي لا يستغني عنها بلد ولا مسرح في أيّ وقت وفي أيّ مكان.

وقد لاءمت المسرحيّة الغنائيّة المزاج العربيّ المحبّ للطّرب[١٥٩]، وأتاحت – في الوقت نفسه – خروج الغناء والمطربين الكبار من سجنهم الذّهبيّ – بالغناء الفرديّ داخل القصور، ليشاركوا – على المسرح – بالغناء للجماهير العاديّة الّتي بدأت ترتاد المسرح؛ فشارك عدد منهم في ترسيخ جذور المسرح في التُّربة العربيّة، لعلّ أشهرهم **سلامة حجازي ومنيرة المهديّة**، وشارك **سيّد درويش** في هذه الحركة بألحانه المسرحيّة الخالدة[١٦٠].

أما الملهاة – بأنواعها كافّة – فلا تهمّنا، هنا، كثيراً؛ لأنّها بطبعها تميل – في الغالب – عن الشّخصيّة الشّرّيرة، على أساس أنّها لا تواءم بناءها، ولا الهدف منها، ولا حتّى الأثر المطلوب إثارته في المتفرّج. إنّ الملهاة تتعامل مع نماذج إنسانيّة، منها الطّيّب ومنها السّـيّئ. وهذا الأخير – السّـيّئ – يُتَّخذ في الملهاة نموذجاً للعيوب الاجتماعيّة أو الإنسانيّة الّتي يستطيع الإنسان أن يتخلّص منها في نفسه، سواء تمكّن النّموذج – في المسرحية – أن يتخلّص منها أو لم يستطع؛ لأنّ غيره يستطيع ذلك. إنّنا نضحك من النّموذج الملهويّ لأنّه يحمل عيباً، بل ربّما لأنّنا نشاركه هذا العيب نفسه، ولأنّنا نستطيع التّخلّص منه أو – على الأقلّ – نستطيع احتماله. وحتّى حين تدخل الشّخصيّة الشّرّيرة في بناء المسرحيّة الملهويّة لا تدخل في إهابها المخيف المرعب، بل تتخفّف من

(١٥٩) ألقى مارون نقّاش "خُطبة" حين قدّم مسرحيّته الأولى في بيته، قدّم فيها تخطيطاً لأنـواع المسـرحيّة عنـد الغربيّين، ثم قال: إنّه فضل الأوبرا (أو الأوبريت)؛ لأنّها توافق مزاجه هو، ولأنّه يشعر أنّهـا سـتوافق مـزاج مواطنيه. والخُطبة في كتاب "أرزة لبنان". انظر " د. محمّد مندور: المسرح النّثريّ، نهضة مصر، د.ت، ص٧. و د. محمّد يوسف نجم: المسرحيّة في الأدب العربيّ الحديث- دار بيروت، ١٩٥٦م، ص٣٤.
(١٦٠) انظر الفصل الّذي كتبه د. محمّد مندور في كتابه "المسرح"، دار المعارف، ١٩٦٣م ، ص٣٤ عن المسـرح الغنائيّ، ويشتمل الفصل على تقويم محمّد تيمور لدور سلامة حجازي في المسرح المصريّ.

كثير من سماتها؛ لتتمكّن من المشاركة في مواقف تثير الضّحك والسّخرية، لا الخوف أو الرعب أو الشّفقة.

غير أنّ الشّخصيّة الشّرّيرة وجدت لها مكاناً أساسيّاً لها في المسرح العربيّ منذ بداياته، حيث وجد الرائدان **مارون النّقّاش** و**أبو خليل القباني** – والقباني بخاصّة – في "ألف ليلة وليلة" والسِّيَر الشّعبيّة وفي بعض الحكايات ذات الطّابع الشّعبيّ في التّراث العربيّ - موضوعات مسرحيّاتهما. وقد تقدّمت الإشارة – في الفصل السّابق - إلى أنّ الشّخصيّة الشّرّيرة مكوّن أساسيّ من مكوّنات التّراث الشّعبيّ – تعبيراً عن الموقف الخُلُقيّ، الاجتماعيّ والدّينيّ، للشّعب في إبداعه.

فنجد في مسرحيّة أبي خليل القباني "**هارون الرّشيد مع الأمير غانم بن أيوب وقوت القلوب**" – مثلاً – شخصيّة **العجوز الماكرة** الّتي تُعين زبيدة - زوجة الرشيد – على التّخلُّص من الجارية قوت القلوب لحبّ الرّشيد إياها[١٦١]. وفي مسرحيّته التّالية "**هارون الرّشيد مع أنس الجليس**" يتقمّص **المعين بن ساوى** الدّور نفسه، بحقده على زميله الفضل بن خاقان، ومحاولاته الدّائبة لإيغار صدر ابن سليمان عليه، ويعمل على قتل عليّ نور الدّين بن الفضل، لولا أن تنكشف ألاعيبه في النّهاية فيسجنه الرشيد[١٦٢].

وإذا تتبّعنا هذا الخطّ في المسرح العربيّ، في مرحلة البدايات، فلن نجد اختلافاً كبيراً في رسم هذه المواقف الّتي لا تختلف كثيراً عن الحكايات نفسها في مصادرها الشّعبيّة[١٦٣]. فهذه المسرحيّات تشترك في سماتها البنائيّة مع الحكايات نفسها، ونجدها تستخدم الشّخصيّات نفسها أيضاً: البطل والبطلة والشّخصيّة الشّرّيرة ثمّ الشّخصيّة المساعدة.

بل نرى أنّ هذه الشّخصيّات الشّعبيّة – وقد دخلت عالم الميلودراما على نحو ما رأينا في القرن التّاسع عشر – كانت الإطار الّذي قرأ به المترجمون العرب الأوائل والمعرِّبون والممصِّرون المسرحَ الغربيّ؛ فكان رائدهم فيما يختارون – في الأغلب – "ملاءمتها للذّوق العربيّ في تلك

---

[١٦١] انظر عرضاً للمسرحيّة في د. نجم: السّابق، ص ٣٧١ – ٣٧٣. وعصام بهيّ: الحكايات الشّعبيّة في المسرح الشّعريّ، التّمهيد، ص١٥.

[١٦٢] انظر د. نجم: السّابق، ص ٣٧٣ - ٣٧٤ ، وعصام بهيّ: السّابق ، ص١٦.

[١٦٣] عن هذا الاتّجاه في مرحلة البداية في المسرح العربيّ، راجع: عصام بهيّ: السّابق، التّمهيد، ص٢٨ وما بعدها. و د.أحمد شمس الدّين الحجاجي: العرب وفنّ المسرح، هيئة الكتاب، المكتبة الثّقافيّة، ص٨١.

الفترة"[١٦٤]، أو يقوم المترجم بذلك بنفسه؛ "فمنهم – وهم الكثرة الغالبة – مَن كان يتناول المسرحيّة ويحاول تقريبها من الذّوق الشّعبيّ، فيُعْنَى بإبراز حوادثها الرّئيسيّة، ويتناول الحوار بالتّلخيص أو الحذف، ويغيّر النهاية أحياناً، ويضيف بعض مواقف الغناء، ليلاقي ذوق الجمهور، الّذي كان يطلب في المسرحيّة صفات خاصّة تتفق ومُثُلَه وثقافته وتجاربه"[١٦٥]. أما عمليّة التّعريب (أو التّمصير) فتقوم على تغيير بيئة الأحداث المسرحيّة، "وكذلك على تغيير أسماء الشّخصيّات، وتعديل طبائعهم ومُثُلهم ورغباتهم وتصرفاتهم بما يتلاءم مع طبيعة البيئة التي نُقلوا إليها"[١٦٦].

و لم تلبث المسرحيّة المصريّة أن ظهرت – بعد مرحلة يعقوب صنّوع الملهويّة – على يد مؤلّفين من أمثال **إسماعيل عاصم وإبراهيم رمزي وعبّاس علاّم وفرح أنطون ومحمّد تيمور** حتّى ظهور فرقة رمسيس **ويوسف وهبي.** وقد كانت بداية مرحلة التّأليف في المسرح المصريّ ميلودرامية واضحة، وإن كانت تهتمّ – على نحو أو آخر – بالقضايا الاجتماعيّة المطروحة في ذلك العصر.

فمسرحيّة **إسماعيل عاصم** "**صدق الإخاء**" تصوِّر فتى أتلف ما ورثه، فأنقذه صديق قديم لأبيه – جاءه متنكّراً – كان ابنه خطيباً لأخت هذا الفتى. وبطبيعة الحال تتحسّن أحواله من جديد ويتزوّج من ابنة الملكة؛ حيث أنقذها وأمّها في الطريق من أيدي قطّاع الطّريق، ويعود إلى أخته خطيبها، الّذي كان قد هجرها مؤقّتاً حتّى يرى من أخيها ما يسرّه ويسرّ أباه المحسن[١٦٧]. ويعالج الكاتب – في الفصل الخامس – عدداً كبيراً من القضايا الاجتماعيّة والسّياسيّة، كالفقر والتّعليم وتعليم البنات...وغيرها، في حوار يُثقل المسرحيّةَ كثيرا.

أمّا **فرح أنطون** فيجمع في "**مصر الجديدة ومصر القديمة**" أمشاجاً من الشّخصيّات والمواقف لا يكاد يجمعها رابط، حتّى أنّ المؤلّف نفسه يصفها مرّة بأنّها "أربع روايات متداخلة في

---

(١٦٤) د. نجم: السّابق، ص ٣٩٥.
(١٦٥) السّابق: ص ١٩٥– ١٩٦.
(١٦٦) السّابق: ص ١٩٧.
(١٦٧) المسرحيّة صدرت عن مطبعة الشعب، ١٩٠٥م. وانظر تعليق د. علي الرّاعي عليها في: المسرح في الوطن العربيّ– الكويت، ١٩٨٠م، ص ٥٨–٥٩، كما يعرضها في كتابه: مسرح الدّم والدّموع، ويعلّق عليها تعليقاً طويلاً من ص ٦٠ إلى ٧٥.

بعضها"، ثمّ يعود ليقول: "إنّ الرّواية، مع تشعّبها وتنوّعها وكثرة مواضيعها، ذات وَحدة تامّة؛ لأنّ الوَحدة أوّل أصل من أصول الفنّ"[١٦٨]. وقد جعل أنطون من بار خريستو اليونانيّ – الّذي يَجرّ مصر كلّها إلى الفساد؛ يُقرض بالرّبا، ويتاجر في الرّقيق الأبيض، ويغري بالخمر والقمار – رمزاً على مصر القديمة الّتي لا يريد لها الاستمرار، لما يُثقل كاهلَها من شرور ومفاسد. ويرى فؤاد بك رمزاً على مصر الجديدة، بقوّة الإرادة وإرادة العمل، كما يقول في المسرحيّة. والمسرحيّة بناؤها الفنّيّ ضعيف – كما هو واضح – ومثقلة بالخُطَب والجدل.

وكتب **إبراهيم رمزي** عدداً من المسرحيّات، منها ستٌّ تاريخيّة – سنعود إلى "**الحاكم بأمر الله**" منها – وعدّة مسرحيّات اجتماعيّة. أبرز هذه المسرحيّات الاجتماعيّة – فيما يرى د. علي الرّاعي – مسرحيّة "**صرخة طفل**"، الّتي يعالج فيها مشكلة الفراغ المميت الّذي تقع فيه المرأة المتعلّمة الموسرة حين ينشغل عنها زوجها النّاجح بعمله، وتنظر من أعماق حوائها فلا تجد إلاّ المغامرات الغراميّة الطّائشة تزجي بها وقت فراغها[١٦٩].

ويكتب **عبّاس علاّم** في عام ١٩١٣م مسرحيّته "**أسرار القصور، أو ملاك وشيطان**"، الّتي يصوِّر فيها – داخل الإطار الميلودراميّ المعروف – الأب الذي يُجْبِر ابنه على زواج مصلحة، في حين يترك ابنة عمّه الفقيرة العفيفة. ولا تلبث الأمور أن تتّضح وقد اتّخذت الزّوجة – الشّيطان – من أحد أصدقاء زوجها حبيباً لها، دون أن تصغي للفتاة الطّاهرة – الملاك – الّتي لا تني تنصحها، حتّى إذا عرف الزّوج وطاردها عند حبيبها تتصدّى الفتاة – زينب – لتُبرِّئ الزّوجة وتتّهم نفسها؛ فيحتقرها ابن عمّها ويطردها من القصر. لكنّ خالها – الّذي لم يصدّق الأمر كلّه – وضع يده على الخطابات المتبادَلة بين الزّوجة والعشيق، وفي لحظة غضب من الخال لابنة أخته يكشف للزّوج الأمر، لكنّه – مع الفتاة – يمنعانه من قتلها والاكتفاء بطلاقها، ويتزوّج – بطبيعة الحال – من ابنة عمّه، الفتاة الطّاهرة[١٧٠].

([١٦٨]) انظر د. نجم: السّابق، ص٤١٠. والرّاعي: مسرح الدّم والدّموع، ص٨٠.

([١٦٩]) د. على الرّاعي: المسرح في الوطن العربيّ، ص٦٠-٦١. وقد نُشرت المسرحيّة أخيرًا ضمن ثلاث مسرحيّات لإبراهيم رمزي عن دار الهلال.

([١٧٠]) نُشرت المسرحيّة بمجلّة نادى المسرح بالقاهرة في العددين ٨ ، ٩ يونيو وسبتمبر ١٩٨١م.

فالملاك هي هذه الفتاة – زينب – الرّقيقة، طيّبة القلب، الّتي لا تتردّد في التّضحية بسمعتها في سبيل ألاّ يرتكب ابن عمّها – الزّوج – جريمة قد تُودي بحياته ومستقبله. أمّا الشّيطان فهو الزّوجة سامية (لاحظ المفارقة في الاسم!)، الّتي تتمرّد على زوجها، على الرّغم من أنّه قد أتاح لها سُبُل السعادة والهناء كلّها، ولا تتردّد في استغلال تضحية زينب لتزيد من حنق زوجها عليها، واصفةً ما تدّعيه من تهتّكها وقبح سيرتها، ثمّ تقول لزينب، حين تسألها عن سبب عودتها بعد ما حدث: "أنتِ مجنونة...فهل تحسبيني أَرْضَى بتركه لكِ تتمتّعين به وأخرج أنا من المولد بلا حمّص؟!". ثمّ تقول لها مهدِّدة: "افعلي ما تستطيعين فعلَه فقد احتطّتُ لنفسي، وكلّ تهمة ترميني بها ستردّ إليكِ"[171].

ولا نجاوز هذه المسرحيّة قبل أن نلفت النّظر إلى أنّ شخصيّة عبد العزيز – صديق الزّوج وعشيق الزّوجة – يحمل بذرة الشّخصيّة الدّونجوانيّة، لكنها – كالعادة في المسرح المصريّ – لا تتطوّر أبداً إلى نموذج كامل، كما سنرى.

أمّا **محمّد تيمور** فلم يكن يلجأ – في مسرحيّاته الأربع – إلى الشّخصيّة الشّرّيرة كثيراً، أو يلجأ إليها جزئيّاً، وفي شخصيّات ثانويّة إلى حدّ كبير. وغالب الأمر أن نجد عنده شخصيّات كريهة، لا تصــلّ إلى حدّ الشّرّ. ومن هذه الشّخصيّات – مثلاً – شخصيّة **عفيفي** الابن، في مسرحيّة "**عبد السّتّار أفندي**" (١٩١٨م)، الّذي يتحكّم في أبيه وأمه والبيت كلّه، ولا يحمل لأحد توقيراً أو احتراماً، بل يسيء معاملة الجميع[172].

ومنها أيضاً شخصيّة **أمين**، في "**الهاوية**" (١٩٢١م)، الشّابّ المستهتر، المتلاف، المدمن للكوكايين، ظئر النّساء، الّذي يدفع زوجته – باستهتاره وإهماله لها – إلى وشك الخيانة. وعلى الرّغم من مصارحتها له – ومصارحة أمّه وخاله من قبلها – بعيوبه وسوء تصرّفاته، فإنّه يصرّ على الطّريق الّتي يسير فيها. ولولا شعور المتلقّي بالأزمة الحضاريّة – قضيّة الحرّيّة بين الفرد والآخرين – والأزمة الطّبقيّة الّتي يعيشها أمين، لتحوّل إلى شخصيّة شرّيرة. فأمين يندفع في طريق الحرّيّة لا يلوي على شيء، ويراها تبيح له كلّ شيء، من إتلاف أمواله وممتلكاته إلى خيانة زوجته، وما بينهما من

---

(١٧١) المسرحيّة: الفصل الخامس، وراجع تعليق د. الرّاعي على المسرحيّة في مسرح الدّم والدّموع ، ص٩٥ ومـــا بعدها.

(١٧٢) المسرحيّة ضمن الجزء الثّالث من مؤلّفات محمد تيمور، هيئة الكتاب، ١٩٧٤م.

خمر وكوكايين ومقامرة...وغير ذلك، لكنّه – في الوقت نفسه – يحظر هذه الحرّيّة على الآخرين (زوجته مثلاً). كما أنّه ولد وعاش في طبقة محكوم عليها تاريخيّاً بأن تنهار[١٧٣]؛ طبقة أسلوبها النّفاق، وشعارها جمع المال بلا حدود، ورائدها الاستغلال؛ إنّه سليل الطّبقة الإقطاعيّة بكلّ ما تحمله من قيم فاسدة، والّتي لا يحميها إلاّ التّقاليد البالية الّتي تتمسّك بها، وتتعارض مع ما يمنحه أمين لنفسه من حرّيّة مطلقة؛ أي لأمين أن يكون حرّاً، بشرط أن يكون حرّاً في إطار التّقاليد الطّبقيّة الإقطاعيّة، وهو مأزق لا يستطيع أمين أن يجاوزه؛ فيسقط في الهاوية.

أمّا الأشرار في مسرحه فلا يزيدون على بعض أصدقاء أمين، الّذين يشاطرونه الخمر والقمار ويشاركونه ثروته، أو، بالأحرى، يسلبونه إيّاها، ومع ذلك يخونونه مع زوجته أو يحاولون ذلك، على الأقلّ.

والرّجل الّذي وهب حياته للميلودراما، كاتباً – معدّاً أو ممصِّراً في غالب الأحوال، مؤلّفاً أحياناً – ومخرجاً وممثّلاً ومنتجاً، هو **يوسف وهبي**. وقد كان مسرحه يُستمدّ، في الغالب، من مسرحيّات **ديما الابن** – صاحب "**غادة الكاميليا**" – **وهنري باتاي، وهنري برنشتين، وإيرنست فيدو، وتريستان برنارد** وآخرين[١٧٤]. وكان وهبي ينتقى – من أعمال هؤلاء الكتّاب – الميلودراما في الغالب؛ فإن لم يجدها صنعها.

ولعلّ أشهر ميلودراماته "**أولاد الفقراء**"، الّتي تصلح أن تكون نموذجاً لما فعله يوسف وهبي في غالب مسرحيّاته الأخرى. وتحكى المسرحيّة عن **لَمْعِي**، الشّابّ المتعلّم، وأبيه أحمد، وأخته حسنيّة، وأمهما، الّذين ضاعت ثروتهم من الأب في البورصة والقمار، فآواهم فؤاد بك أخو الأب، لكنّه – بطبيعة الحال – أساء معاملتهم ولم يضعهم – في منـــزله – في المكان اللائق بأخيه وأسرته. وكان لفؤاد بك ابن – زكي – يعتدي على حسنيّة؛ فيضطّرّون – على الرّغم من رفض لمعي – إلى تزويجها من إبراهيم ابن ناظر الزّراعة. وحين تنجب حسنيّة يشك إبراهيم في نسب ابنته إليه. وحين يعود زكي يحاول إخضاع حسنيّة لنـــزواته من جديد، ترفض. ويفاجئهما لمعي،

(١٧٣) انظر تحليل د. علي الرّاعي للمسرحيّة في: "مسرح الدّم والدّموع"، ص١١٥ وما بعدها.

(١٧٤) انظر: يعقوب لنداو: دراسات في المسرح والسّينما عند العرب، ترجمة جميل المغـــازي، هيئـــة الكتـــاب، ١٩٧٢م، ص ١٥٧ – ١٥٨.

ويكتشف سرّ العلاقة القديمة، ويكتشف أيضاً أنّ أباه وأمّه وعمّه جميعاً يعلمون بهذا؛ فيحاول قتل زكي ويذهب إلى السّجن بعد أن يأمر إبراهيم بتطليق زوجته حسنيّة.

وتنتقل المسرحيّة، بعد هذا، إلى عشرين سنة تالية، حيث يخرج لمعي من السّجن ويبحث عن حسنيّة وابنتها؛ فيجدهما وقد احترفتا بيع الهوى، وقد أُصيبت الابنة بالزُّهريّ، يمتصّ طاقة الحياة فيها لحظة بعد أخرى، في حين كان ابنُ زكي – أي أخوها نفسه – يحبّها؛ فيرقّ لها قلب الأب والجدّ فينقلاها إلى العزبة من جديد، لكنّها تتوسّل إلى خالها – لمعي – أن يقتلها؛ فيخمد أنفاسها بوسادة، ثمّ يفقد عقله[١٧٥].

وما يلفت النّظر هنا – فيما يخصّ هذا البحث وفي إطار الميلودراما جميعها، أو أغلبها على الأقلّ – هذا التّقسيم الحادّ للشّخصيّات بين الأبيض والأسود؛ الخير والشّرّ – حيث تنقسم الشّخصيّات إلى فريقين بينهما حائط لا يمكن مجاوزته: الفقراء والأغنياء؛ الأخيار والأشرار. لكنّ يوسف وهبي اختار أسرة فقيرة فقراً غير أصيل؛ فقد كانوا أغنياء، ثمّ فقد الأب ثروته – لسوء حظّ أو لسوء التّصرّف – متصوِّراً – فيما يبدو – أنّ هذا سيكون أدعى إلى الشّعور بالثّورة أو التّمرّد على هذا الوضع المجحف، الّذي ينتقل فيه الفرد بين يوم وليلة من وضع طبقيّ مميَّز إلى وضع آخر أقلّ مكانةً وأكثر مهانة. وزاد – رغبة في الإثارة هذه المرّة – فجعل ربَّيْ الأسرتيْن أخوين، ليبيّن إلى أيّ حدّ تنقسم القيم نفسها بين الغنيّ والفقير، حتّى لو كانا أخوين؛ فالأخ الغنيّ لا يكترث كثيراً لاعتداء ابنه على عفاف ابنة أخيه، ولا يفكّر حتّى في لومه؛ فكلّ ما يفعله هو البحث لها عن زوج مناسب (أو حتّى غير مناسب) ليلصقها به، ومكانته وسطوته كفيلتان بحلّ كلّ شيء بعد ذلك. أمّا الأخ الفقير فهو يكترث، ويهتمّ كثيراً، بل يتزلزل، ولكن ما عساه أن يفعل، وأخوه يتحكّم في كلّ شيء في حياته: رزقه، ومكانته في القرية، وحمايته، وتعليم ابنه؛ فلمَ لا يتحكّم في عرضه وشرفه أيضاً؟! غير أنّ لمعي – وقد نال تعليماً عالياً – يغيّر هذا المفهوم؛ فحين يكتشف نذالة ابن عمّه وعمِّه نفسه، يحاول قتل الأوّل، ولا يبالي السّجن الّذي سيوضع فيه، حتّى وإن ضاع، بهذا، مستقبله، بل إنّه – حرصاً منه على الشّرف والأمانة – يجعل إبراهيم - زوج أخته – يطلّقها ليتركها فريسة للشّوارع والمتسكّعين فيها، وإبراهيم كان لا بدّ فاعلاً؛ فهو – غير هؤلاء

(١٧٥) اعتمدتُ على عرض د. الرّاعي للمسرحيّة في: "مسرح الدّم والدّموع"، ص١٤٩ وما بعدها.

الفقراء غير الأصلاء – فقير عريق في الفقر، لكنّه على استعداد كامل للتّضحية بهذا الرّزق القليل والحماية المذلّة في سبيل شرفه وكرامته، لولا أنّه لم يكن متأكّداً بعد.

هذا الانقسام الحادّ بين الشّخصيّات في معسكرين متقابلين سمةٌ غالبة من سمات الميلودراما بعامّة، وميلودرامات يوسف وهبي بخاصّة، فضلاً عن استخدامه للوسائل الأخرى، من الخطابة الرّنّانة، والانقلابات المفاجئة في الحدث، والتّحوّلات المفاجئة في تصرّفات بعض الشّخصيّات من موقف إلى آخر...وهكذا.

لقد استمرّ يوسف وهبي، دائماً، في تقديم هذا اللّون المسرحيّ المحبَّب إليه، حتّى إذا نشأت السّينما العربيّة نقل هذه المسرحيّات جميعاً – أو أكثرها – إلى شاشاتها، مقدِّماً إيّاها، مرّة أخرى، إلى جمهور أوسع، وتاركاً – في المسرح والسّينما معاً – تلاميذ لا يزالون باقين على عهده حتّى اليوم، لا يبالون بما يقال لهم من أنّ الميلودراما – في شكلها التّقليديّ المستهلَك، على الأقلّ – قد مسختها كثرة التّكرار واعتصـــرتها؛ حتّى لم تدع لماء الحياة فيها أثراً. بل لعـــلّ لهؤلاء – إذا كانت الميلودراما قَدَرهم الّذي لا فكاك لهم منه – أن يعودوا إلى تراث الميلودراما الثّوريّة، في بداية نشأتها ثمّ في تجلّياتها الإيجابيّة بعد ذلك؛ ليجدّدوا فنّهم ويعيدوا إليه الحياة من جديد، وإلاّ فلا فائدة من نَسْخ عشر نُسَخ من "غادة الكاميليا" أو غيرها؛ لأنّ الأصل نفسه باقٍ خالدٌ!

في وسط هذا الجوّ المسرحيّ، الّذي تغلب عليه الميلودراما والغناء، في حين تُترجَم - بين وقت والآخر - مسرحيّات غربيّة جيدة، قدّمها – أساساً – **جورج أبيض**، كان لا بدّ أن يظهر "المسرح الأدبيّ"، الّذي يستمدّ قيمته الأولى من النّصّ المكتوب، شعراً كان أو نثراً، ويظلّ يحمل قيمته الأدبيّة سواء عُرِض على المسرح أو لم يُعرض(١٧٦). فظهر كلٌّ من **أحمد شوقي** (١٨٦٩-١٩٣٢)، ثمّ **توفيق الحكيم**.

---

(١٧٦) لا يعني هذا تفضيل النّصّ الأدبيّ على النّصّ المسرحيّ، كما لا يعني أنّ النّصّ المسرحيّ الأدبيّ يأخذ قيمته من أدبيّته وحدها، بل إنّ قيمته تكتمل على المسرح، لكن يبقى أنّ هناك نصوصاً – نظنّ أنّها النّصّ المسرحيّ الجيّد – يمكن أن نستمتع بها قراءةً بدرجة قريبة من استمتاعنا بها مشاهدةً، بخاصّة إذا كان القارئ على وعي معقول بما تطلبه الحركة المسرحيّة والعرض المسرحيّ من واجبات يمكن (إخراجها) أثناء القراءة.

بدأ **شوقي** كتابة المسرحيّة الشّعريّة في أخريات القرن التّاسع عشر –"**علي بك الكبير أو ما هي دولة المماليك**" ١٨٩٢– وهو طالب بفرنسا، لكنّه وجد أنّ الجوّ العامّ في مصر وظروفه لا يلائمان هذا اللّون من الإنتاج، أو أنّه لم يعجب الخديوي؛ فكفّ عنه، حتّى سنة ١٩٢٧م، حين كرّمه الشّعراء وعاتبوه على عدم الكتابة للمسرح؛ فكتب مسرحيّاته الثّماني[١٧٧] حتّى سنة ١٩٣٢م، عام وفاته.

يراوح شوقي في مسرحيّاته بين حبكات المسرح الكلاسيّ الفرنسيّ والمسرحيّة الرومانسيّة، الّتي كانت شائعة حين كان في فرنسا. بل نجد عنده – أحياناً – عناصر ميلودراميّة واضحة، كما نجد في "**عنترة**" مثلاً. وعلى الرّغم من اعتداده بالحبكة الكلاسيّة، القائمة على الصّراع النّفسيّ – في الغالب – بين العاطفة والواجب، لم يترك مسرحيّة – تقريباً – إلاّ رسم فيها شخصيّة شرّيرة.

ففي "**مجنون ليلى**" – مثلاً – نجد شخصيّة "**مُنازل**"، منافس قيس غير الشّريف في حبّ ليلى؛ فهو حاسد حاقد، يحاول أن يوغر صدر قيس غيرة، ولا يفتأ يَصِمُه بالجنون والهذيان، ويسخر منه أمام شباب الحيّ، ثمّ يحاول أن يثير الحيّ كلّه – بخبث شديد، يذكّرنا بخُطبة **بروتس** في تأبين **قيصر** في مسرحية **شكسبير** "**يوليوس قيصر** Julius Caesar" – حين أتى ابن عوف لقيس شفيعاً وخاطباً، وأوشك القوم أن تلين لقيس جنوبهم[١٧٨].

وفي "**قمبيز**" نجد شخصيّة **فانيس**، اليونانيّ الّذي كان قائداً بالجيش المصريّ ثمّ هرب إلى قمبيز في فارس؛ فهو يحرّضه على غزو مصر، وهو زعيم أن يدلّه على آمن الطُّرُق إليها، كما يكشف أمر نتيتاس لقمبيز. وقد استطاع أن يقنع قمبيز بهذا الغزو، وأن يقوده إلى مصر، لكنّ مكافأته من قمبيز كانت جزاء سِنمّار كما كان متوقّعا[١٧٩]. كما نجد في هذه المسرحيّة أيضاً شخصيّة **تاسو**، حارس الفرعون الجافي القلب، ينقّله مع السُّلطة حيثما حلّت؛ فحين كان أبرياس الفرعون كان يدّعي لنتيتاس أنّه يحبّها؛ فلمّا انتقل الحكم – غِيلةً – إلى أمازيس نقل تاسو قلبَه إلى

([١٧٧]) نُشرت لشوقي مسرحيّة كانت مجهولة هي "**البخيلة**" (١٩٠٨) في مجلّة الدّوحة القطريّة، سنة ١٩٨١م.

([١٧٨]) راجع المسرحيّة، ط، هيئة الكتاب، ١٩٨٢م.

([١٧٩]) راجع المسرحيّة، ط، هيئة الكتاب، ١٩٨٢م.

نفريت ابنة أمازيس. فهو متحجّر العواطف، كذّاب، مخادع، وصوليّ، فيه الكثير من الشّخصيّة ذات الطّابع المكيافيليّ، لكنّها ناقصة(١٨٠).

وفي "**مصرع كليوباترا**" نجد شخصيّة **أولمبوس**، طبيب الملكة، الّذي يتجسّس عليها وعلى أنطونيو لحساب أوكتافيو، حتّى إذا هُزِم أنطونيو لم يدع له أولمبوس فرصة؛ فذهب ليخبره – كذباً – بانتحار كليوباترا؛ فينتحر أنطونيو وتابعه، وفي سكرات الموت يصفه أنطونيو "بالنّذل الخؤون". ويموت أولمبوس – أمام أوكتافيو – بلدغة من الأفعى الّتي قتلت كليوباترا. هذه الشّخصيّة كان يمكن أن تكون أكثر حيوية لو منحها شوقي عناية أكبر، لكنّه لم يدع لها فرصة الظّهور إلا ثلاث مرّات: في المرّة الأولى في حفل، كَشَف فيه أوروس – تابع أنطونيو – عما يكنّه أولمبوس في نفسه؛ فينسحب أولمبوس. وفي المرّة الثّانية حين ينفّذ مؤامرته في أنطونيو بخبره الكاذب. والمرّة الثّالثة حين يموت(١٨١).

ونجد شخصيّات عدّة في "**علي بك الكبير**"، من **محمّد بك أبي الدّهب**، الّذي ربّاه عليّ بك الكبير ثم خرج عليه وحاربه، وكذا **مراد بك**، الّذي انضمّ إلى أبي الدّهب ليفوز من على بك بآمال الّتي يحبّها، و**رزْق** الّذي يقيم بقصر على بك ويتآمر مع أعدائه عليه، و**عثمان** الجاسوس التّركيّ...وهكذا. بل إنّ المسرحيّة كلّها يسيطر عليها جوّ القهر المملوكيّ، بما فيه من نهبٍ للممتلكات والأعراض، والطّغيان الّذي يقع على الشّعب المصريّ وحده، فضلاً عن المؤامرات الغادرة الّتي تحكم علاقة المماليك بعضهم ببعض.

أمّا **توفيق الحكيم**، وقد اختار المسرح الذّهنيّ – الرّمزيّ مجالاً لإبداعه، فلم يلجأ – في أعماله الكبرى – إلى الشّخصيّة الشّرّيرة كثيراً. إنّه يؤمن بذلك الضّرب من "التّعادليّة" الّذي عبّر عنه في كتابه الموسوم بهذا العنوان؛ فالإنسان يقع، دائماً، بين ثنائيّات متصارعة، من العقل والقلب، ومن العلم والإيمان، والحرّيّة والقدر، والقدرة والحكمة، والخير والشّرّ...إلى آخر هذه الثّنائيّات. والإنسان المتوازن، عنده، مَن يستطيع أن يعقد مصالحة مستمرّة بين هذه الثّنائيّات في نفسه. وأيّ اختلال في هذه "التّعادليّة" أو "المصالحة" يخلق الأزمة، الّتي يتولّد عنها القلق والصّراع. وبصرف النّظر عن قيمة هذه الأفكار – فلسنا في مجال يتيح لنا مناقشتها – فيهمّنا هنا رأيه في الخير والشّرّ.

---

(١٨٠) انظر بخاصّة الفصل الأوّل من المسرحيّة.

(١٨١) المسرحيّة : ط هيئة الكتاب، ١٩٨٢م، الفصول ٢ ، ٣ ، ٤.

الإنسان – عند الحكيم – حرٌّ مسئول؛ لأنّه لا حرّيّة للإنسان – غير الكائنات الأخرى المجبولة على أعمالها – بدون مسئوليّة. ومن ثمّ يكون الخير فعلاً إراديّاً يؤدّي إلى نفع الغير، والشّرّ فعلاً إراديّاً يؤدّي إلى الإضرار بالغير، حيث لا يوجد شرّ أو خير إلاّ بوجود الغير؛ أي المجتمع[١٨٢].

ثمّ يطبّق الحكيم هذا المفهوم على مسرحه، فيقول: "فأنا لم أُبْرِز قطّ أشخاصاً ينتمون إلى الخير مطلقاً، أو إلى الشّرّ مطلقاً...فأنا أرفض هذه الفكرة، ورفضتها دائماً في كلّ ما كتبت". ثمّ يقول: "فالإنسان عندي قيمة ثابتة، تلحق بها أحوال متغيِّرة من الخير والشّرّ، والصّحّة والمرض، وأنّ مَن يأتي عملاً يضرّ الغير، يستطيع أن يأتي عملاً ينفع الغير...وهو لذلك ليس خيِّراً ولا شرّيراً، ولا صحيحاً ولا مريضاً في أحواله العاديّة، إنّما هو موضعٌ تتعادل فيه وتتوازن هذه الحالات المختلفة المتغيِّرة..."[١٨٣]. وبصرف النّظر – مرّة أخرى – عن قيمة هذا الكلام، فيمكن أن نصحِّح للحكيم مفهومه عن الشّخصيّة الشّرّيرة والشّخصيّة الخيّرة. حتماً، إنّ الخير أو الشّرّ هو الفعل "الإراديّ" لأحدهما، لكنّه لا "يؤدّي"، بالضّرورة، إلى النّفع أو الضّرر؛ فالخير أو الشّرّ ينبع من "طبيعة" الشّخصيّة – أو، إذا شئنا، من نيّتها – وليس من نتيجة عملها، بل قد تؤدّي كثير من أعمال الأشرار – بسوء نيّة أصحابها! – إلى نفع غير متوقّع من أحد، كما قد يحدث العكـــس؛ أي ينتج الضّرر عن أفعال خيّرة رَمَتْ – بدايةً، وبنيّة أصحابها كذلك! – إلى الخير وعملت له. فإذا كان الإنسان يملك النّيّة والفعل، فهو لا يملك النّتائج!

كما أنّ جزم الحكيم بأنّه "لم يُبرِز قطّ أشخاصًا ينتمون إلى الخير مطلقاً أو إلى الشّرّ مطلقاً"، مبنيٌّ على استقصاء ناقـــص لأعمـــاله؛ لأنّه استخدم الشيطان – مثلاً – في أكثر من عمل من أعماله (سنتناول بعضها في الباب الثّاني من هذا البحث)، ولا خلاف على أنّ الشّيطان شرّ مطلق. واستخدم أيضاً بشراً أشراراً في أعمال أخرى، كما في حواريّته "**محمد**" (صلّى الله عليه وسلّم) مثلاً. لكن تظلّ الملاحظة – على وجه العموم – صائبة؛ لأنّ توفيق الحكيم لم يستخدم من الشّخصيّات الشّرّيرة إلاّ القليل، بل النّادر، لا لهذا الفكر الّذي يعتنقه وحسب، ولكن – أيضاً – لأنّ طبيعة مسرحه لا تقبل إلاّ أن تكون الشّخصيّة الشّرّيرة تعبيراً عن فكرة من تلك الأفكار الّتي يستخدمها – أو لنقل الّتي يستخدم شخصيّاته رموزاً عليها. أمّا اهتمامه الأساسيّ فينصبّ على عالم الإنسان بما فيه من تناقضات وجوديّة، كصراع الإنسان مع الزّمن في "**أهل الكهف**"، أو

([١٨٢]) راجع توفيق الحكيم: التّعادليّة، مكتبة الآداب، ١٩٧٦م، ص٤٠-٤١.

([١٨٣]) السّابق: ص ٤٣ – ٤٤.

صراع القُدرة والحكمة في "**سليمان الحكيم**"، أو السيف والقانون في "**السّلطان الحائر**"، أو صراع العقل والقلب والغريزة في "**شهرزاد**"، وغير ذلك.

وأكثر الشّخصيّات الشّرّيرة الّتي استعان بها الحكيم : الشّيطان (في "**الشيطان في خطر**"، و"**نحو حياة أفضل**" وحواريّة "**محمد**" (صلّى الله عليه وسلّم)، و"**عدو الشّيطان**")، ثمّ استخدم الجنّيّ في "**سليمان الحكيم**" استخداماً قريباً من سمات الشّيطان. كما تناول شخصيّة ستّ إله الشّرّ المصريّ القديم في مسرحيّته عن "**إيزيس**"، ونظنّ أنّه أوّل مَن لفت الاهتمام – فنّـيّاً – إلى هذه الأسطورة ونقلها إلى خشبة المسرح، وتابعه بعد ذلك عدد من الكتّاب.

وينسحب الحكم نفسه – تقريباً – على مسرح **محمود تيمور**، ولكن لسبب مختلف؛ فتيمور ركّز مجهوده على الملهاة الاجتماعيّة في كثير من أعماله، في حين مال إلى المفهوم الكلاسيّ أو – بالأصحّ – الأرسطيّ للمأساة في مسرحيّاته التّاريخيّة: "**صقر قريش**"، و"**طارق الأندلس**"، و"**ابن جلا**"، وفي مسرحيّتَيْ "**حواء الخالدة**" و"**اليوم خمر**". إذ تقوم المأساة فيها جميعاً على عيب خُلُقيّ – موروث أو مكتسب – يورد البطل موارد المأساة؛ فالغرور عند **طارق بن زياد**، والشكّ الذي ملك على **عبد الرحمن الداخل** نفسَه حتّى أخذ يتخلّص من رجاله الواحد بعد الآخر، وتقلّب "**حواء الخالدة**"، **عبلة**، وقسوة **الحجاج** وسبقه إلى السّيف وإراقة الدّماء الّتي تطارده إلى لحظة موته – هذه كلّها هي "موارد هلكة" هذه الشّخصيّات. فلا نكاد نجد في هذه المسرحيّات جميعاً إلاّ شخصيّة **الكونت يوليان**، المتآمر على **طارق بن زياد**، في "**طارق الأندلس**". والطّريف أنّ تيمور حين استعان بالشّيطان – أو بالشّياطين، على الأصحّ – كان ذلك في ملهاته "**أشطر من إبليس**"، الّتي جعل منها فنتازيا رمزيّة لعالم البشر المضطّرب، وجعل من عالم الشّياطين معادلاً لعالم البشر.

ولم يقدّم **عزيز أباظة** في مسرحه جديداً في مجال الشّخصيّة الشّرّيرة؛ فهي ما تزال الشّخصيّة المتآمرة، الحاقدة، الّتي تعمل ضد مصلحة النّظام أو المصلحة القوميّة.

أمّا الكاتب الّذي سعى، واعياً، إلى البحث عن شخصيّات شرّيرة جديدة على المسرح العربيّ، فكان **على أحمد باكثير**. لقد تجاوب باكثير – مثلاً – في وقت باكر مع القضيّة الفلسطينيّة؛ فكتب – في سنة ١٩٤٥م – مسرحيّة "**شيلوك الجديد**"، محاولاً صبّ الخطوط الأساسيّة للمشكلة الفلسطينيّة في الحبكة الشّكسبيريّة المعروفة. لكنّه لم يلبث أن وجد الإطار الشّكسبيريّ يضيق عن

استيعاب هذه التّجربة الاستعماريّة المعقّدة؛ فتناول الشّخصيّة الصهيونيّة – أو اليهوديّة – في مسرحيّتيْن تاليتيْن، وهي الشّخصيّة الّتي تناولها الكاتب **يسرى الجندي** فيما بعد، وهذه المسرحيّات ستناولها جميعًا بعدُ.

كما عثر باكثير على شخصيّة **حمزة بن علي الزوزنيّ** في تاريخ **الحاكم بأمر الله**، وبذل جهداً ثقافيّاً كبيرًا ليضع يده على شخصيّة **الزُّهرة** الأسطوريّة في التّراث العربيّ وتراث ما بين النّهريْن، ثم يربطها بالآلهة السّائدة في المنطقة في ذلك الحين، ويربطها – من جهة أخرى – بقصّة **هاروت وماروت**، ليس متابعة للتّراث الإسلاميّ وحسب – حيث تشكّل **الزُّهرة** في حكاية **هاروت وماروت** عنصراً أساسيّاً في مأساتهما – ولكن عن وعي شديد أيضاً بأبعاد الأسطورة، وما يدور حول هذه الآلهة من أساطير، أو حتّى الإشارات الّتي بقيت منها. ثم لم يلبث باكثير أن تناول شخصيّة فاوست في عمله "**فاوست الجديد**". وكتب – بعد الحكيم – مسرحيّته "**أوزوريس**" وتناول خلالها – بطبيعة الحال – شخصيّة **ست**.

وتتنوّع الشّخصيّات الشّرّيرة في مسرح **عبد الرّحمن الشّرقاوي**، من شخصيّات المستعمرين الفرنسيّين في مسرحيّة "**جميلة**" إلى شخصيّة **بجير والأمير حسّان** في "**الفتى مهران**"، إلى شخصيّتَيْ **ابن زياد وشمر بن ذي الجوشن** في ثنائيّة "**الحسين، ثائراً وشهيداً**"...وغير هؤلاء؛ فالشّرقاوي – في أغلب مسرحيّاته يميل إلى اقتسام الشّخصيّات بين معسكريْن: أحدهما خيِّر، والآخر شرّير، وهذا واضح تماماً في مسرحيّاته جميعاً.

لقد آمن **باكثير والشّرقاوي** كلاهما بهذه الثّنائيّة في العالم، ثنائيّة الأخيار والأشرار. لكنّ هذه الثّنائيّة نشأت عند باكثير من حسّه الدّينيّ الخُلُقيّ الّذي يميل – في الغالب – إلى هذه القسمة الثّنائيّة، في حين نشأت عند الشّرقاوي من اتجاهاته الاجتماعيّة والسّياسيّة، الّتي تميل أيضاً إلى هذه القسمة، ليس على الأساس الأخلاقيّ السّابق، لكن على أساس اجتماعيّ – سياسيّ.

وشخصيّات الشّرقاوي الشّرّيرة (الّتي اختارها من منطلقات أيديولوجيّة واضحة) أضافت إلى المسرح المصريّ بروز شخصيّة المستعمِر – الشّرّيرة، وشخصيّة رجل الدّين الّذي يستغلّ مركزه الاجتماعيّ والوظيفيّ ضدّ مصالح شعبه ولتحقيق مصالحه الخاصّة، وشخصيّة الحاكم الغريب عن شعبه؛ فتصبح مصالحه الخاصّة – الّتي يحقّقها بالقسوة والظّلم والقهر – دستور الحكم الوحيد السّائد...وهكذا.

أمّا **صلاح عبد الصّبور** فقد رسم – في مسرحيّاته – شخصيّة الخائن **حسام** – في "**ليلى والمجنون**"، وشخصيّة المخادع المكيافيلّيّ **السَّمَنْدَل** في "**الأميرة تنتظر**"، والحاكم الطّاغية في شخصيّة (**الكمساري، عشريّ السُّترة**) في "**مسافر ليل**". وعاد **مهران السّيّد** إلى أسطورة إيزيس وأوزوريس في "**الحربة والسّهم**"؛ فصوّر شخصيّة **ستّ** كما تعرفها الأسطورة دون تغيير يذكر، وهو ما فعله **محمد إبراهيم أبو سنّة** مع شخصيّة **بختُك** في "**حمزة العرب**".

وعاد **ألفريد فرج** إلى تاريخ الحملة الفرنسيّة في مسرحيّته "**سليمان الحلبيّ**"، وصوّر فيها شخصيّات المستعمِرين الفرنسيّين – وعلى رأسهم **كليبر ودوجا** وغيرهما – شخصيّات شرّيرة. فكليبر – على سبيل المثال – نراه مثالاً للغطرسة والتّباهي بالقوّة، قاسياً، لا يرى للاستعمار بقاء إلاّ بإذلال الشّعب المستعمَر واستلال شعوره بالكرامة والآدميّة، ويستعين، في المقابل، بشيخ المنسر، الّذي يعتدي على أرواح النّاس وأموالهم، وحتّى على مال ابنته، ثمّ ينتهي به الأمر إلى أن يكون جابياً للفرنسيّين. وفي مسرحيّته "**الزّير سالم**" يُحمِّل شخصيّتيْ **التُّـبّع حسّان** وأخته **سعاد** عبء الشّرّ في المسرحيّة. فالتُّـبّع حسان ملك طاغية أراد أن يتزوّج من **جليلة** قهراً؛ فدبّرت مقتله مع أخيها **جسّاس** وزوجها **كليب** وأخيه **سالم**. وقبل أن يموت **حسّان** يُلْقِي بينهم بذور الحقد والخلاف، فيقول إنّ مَن يقتله منهم سيفوز بعرشه، ويبقى الآخران يحسدانه ويحقدان عليه. وكان قاتلاه **جسّاس وسالم**، ومع هذا رضيا أن يتولّى **كليب** العرش. لكنّ **كُليباً** كان مغروراً بخيلاً؛ فازداد حقد **جسّاس** عليه، ثمّ أتت **سعاد** – أخت **حسّان** المقتول – لتثير كوامن هذا الحقد في نفس جسّاس ليقتله، وليبقى الدّم بين القبيلتين زمناً.

ولا نجد في مسرحيّة **محمود دياب** "**باب الفتوح**" شخصيّة شرّيرة واحدة، لكنّنا نجد مجموعة من قادة الجند والتّجّار والشّعراء والمؤرّخين تحيط **بصلاح الدّين**، وبكلّ حاكم صالح مثله، وتقيم حوله ستاراً صفيقاً يمنع اتّصاله بالناس، أو اتّصال النّاس به، وتمنع اتّصاله بالفكر الجديد الّذي يصحّح مسيرة الحكم المنتصرة؛ ليمتدّ "فتحها" الخارجيّ بفتح داخليّ يجعل الحكم للشّعب حقيقة، لا شعارات، ويرعى مصالح الشّعب الحقيقيّة، ويحرّر الشّعب من الخوف والقهر والمظالم.

إنّ الحاكم يقع في يد هذه المجموعة، التي ترعاها مصالح التّجّار و"السّادة" من الإقطاعيّين وأصحاب رؤوس الأموال المستغلّين، وتحمل دعوتَهم وتسوِّغها مجموعاتٌ من الشّعراء المنافقين والمؤرِّخين الكَذَبة.

إنّ الشّخصيّة في ذاتها – هنا – لا تهمّ كثيراً قدر ما يهمّ النّظام الفاسد كلّه بما يمثّله للشّعب من قهر وظلم وعذاب؛ فلا يحرّر الأرض ويحمى المحارم إلاّ شعبٌ حرٌّ، يحكم نفسه ويرعى مصالحه ويكون قيّماً على حكّامه وثرواته. ولا يكفي وجود حاكم صالح؛ فالحاكم الصّالح – كالطّالح – إلى زوال، ويبقى الشّعب والنّظام الصّالح – أو الطّالح! – نفسه. فبمجرّد موت صلاح الدّين عاد الفرنج أقوى مما كانوا، ودخلوا المناطق الّتي حرّرها صلاح الدّين من جديد، وقتلوا وحرقوا دون أن يقف في وجوههم هذا "الشّعب الحرّ"؛ لأنّه غير موجود!

ويهاجم **يسري الجندي،** في "**رابعة العدويّة**"، النّظامَ الّذي يضع الحدود الواسعة بين الفقراء والأغنياء، بين القصور والأكواخ؛ النّظام الّذي تحكمه قيَم السّوق والمكسب والخسارة، دون نظر إلى الإنسان في قيمته العليا. مثل هذا المجتمع يصبح سادتُه النّخّاسين وتجّار المتعة، والأكثر جشعاً، والأقدر على سرقة النّاس؛ حينئذ يضيع الفقير، والمرأة بخاصّة، الّتي تُباع جاريةً وتُشترى، وتُفقد قيمةُ العِرض والشّرف والكرامة. كما يتناول بعد ذلك، في "**اليهوديّ التّائه**"، الشّخصيّة الصّهيونيّة، وارتباطها بالاستعمار والاحتكارات الاستعماريّة الواسعة، وتجارة الحروب، وتمثيلها للعنصريّة في أبشع صورها، من خلال قضيّة **سرحان بشارة سرحان،** الشّابّ الفلسطينيّ الّذي قتل النّائب الأمريكيّ **روبرت كينيدي.** ولا تكون قضيّة سرحان إلاّ بداية، أو هي تفصيلة واحدة في لوحة مأسويّة كبيرة تمثّل القضيّة الفلسطينيّة، منذ بدايتها وحتّى اليوم.

***

هذه – على وجه التّقريب – أبرز اتّجاهات الأدب المسرحيّ المصريّ، بل ربّما تكون أبرز اتّجاهات المسرح المصريّ بعامّة، تجاه الشّخصيّة الشّرّيرة. حقّاً أنّني لم أتناول المسرح المكتوب بالعامّيّة بالتّفصيل، لكنّ الشّخصيّة الشّرّيرة في المسرحيّات الجيّدة من المسرح المكتوب بالعامّيّة لا تخرج عن الأُطُر الّتي عرفناها هنا؛ فلن يضيف التّفصيل جديداً، بخاصّة أنّ الموضوع – وهذا هو الأهمّ – تحدَّد بالأدب المسرحيّ وحسب.

فالمسرح المصريّ – على وجه العموم – قد اصطفى عدّة نماذج من النّماذج السّائدة في الأدب العالميّ للشّخصيّة الشّرّيرة، أهمّها ذلك **النّموذج الميلودراميّ** الّذي تميّزه سمات: التّآمر، والدّس، والخبث، والخديعة، مدفوعاً بحقده تجاه البطل أو البطلة، ناعماً مع فريسته حتّى تقع، وحينئذ تظهر قسوته الشّديدة ورغبته الطّاغية في السّيطرة؛ فيضرب ضربته. وهو لا يرتكب الشّرّ بيديه قدر دفعه لفرائسه لارتكاب هذا الشّرّ. إنّه صورة بشريّة من الشّيطان، كما سنرى، وهو –

مع النّموذج التّالي – من أكثر النّماذج الشّرّيرة دوراناً في المسرح المصريّ، ثم انتقلا منه – معاً – إلى السّينما المصريّة.

أمّا النّموذج الثّاني فهو صورة غير كاملة من **دون جوان**، غنيّ متلاف، داعر، مستهتر، يطارد النّساء (أو يطاردنه)، يعاقر الخمر ولا يسلو القمار، أو قد يكون فقيرًا يحقد على الأغنياء، يسعى إلى المال، لا همّه وسيلته إليه، يتّخذ من النّساء والخمر والقمار أحابيل للإيقاع بفرائسه. وأقول إنّه صورة مبتورة؛ لأنّه إمّا أن يأخذ من **دون جوان** هذا الجانب الحسّيّ الضّيّق، دون أن يحمل ما كان يحمله **دون جوان** من حيرة وقلق وسعي دائب في سبيل مَثَل أعلى – لا يجده أبداً! – للمرأة وللحبّ، بل ما يحمله من احتقار لهذه الشّهوات الّتي يمارسها وينغمس فيها في نهم شديد، أو أن يتخذ من هذه المتع مجرّد وسائل للإغراء والإغواء؛ فينحرف عن النّموذج الأصليّ لدون جوان إلى النّموذج السّابق؛ الشّيطان البشريّ المكيافيلّيّ.

فأكثر شخصيّات المسرح المصريّ من هذا النّوع شخصيّات نمطيّة، نتوقّع كلّ موقف ستتخذه، وأحياناً كلّ كلمة ستقولها. ولا يكاد يشذّ عن هذا الطّريق إلاّ شخصيّة **أمين** في مسرحيّة "**الهاوية**" لمحمّد تيمور؛ حيث نجده، في انغماسه في لهوه وعبثه، مصرّاً وواعياً بما يفعل، ويجعل من هذا مظهراً للأزمة الاجتماعيّة الّتي يعيشها. أمّا النّموذج الدّونجوانيّ الكامل فربما ليس موجودًا في المسرح المصريّ مطلقًا؛ ربّما لأنّ كتّابنا يرون أنّه – كاملاً – نموذج لا يوائم قيمنا وعاداتنا، أو لأنّهم لا يحبّون للمرأة أن تكون متهالكة على الرّجل بمثل ما يحدث مع نساء دون جوان، أو لأنّنا نكره – أو لا نقبل – أن يكون الشّرّير جميلاً!

واستعان بعض الكُتّاب بـــ"**النّموذج الشّيطانيّ**" في أعمالهم، وأهمّها – بطبيعة الحال – الأعمال المكتوبة عن **فاوست**، الّتي تحاكيه مباشرة أو تنقل موقفه إلى مواقف مسرحيّة أخرى. فنجد الشّيطان في أعمال عن **فاوست** لمحمّد فريد أبي حديد وتوفيق الحكيم وباكثير، وفي أعمال فيها الموقف الفاوستيّ، مثل شخصيّة الجنّيّ في مسرحيّة الحكيم "**سليمان الحكيم**"؛ حيث علاقة الجنّيّ بالصّيّاد شبيهة بعلاقة فاوست بشيطانه، وكذا علاقة **الملَكيْن هاروت وماروت** بالملكة **إيلات** في مسرحيّة باكثير "**هاروت وماروت**"، وعلاقة بني إسرائيل بالشّيطان في مسرحيّة باكثير "**إله إسرائيل**".

وبطبيعة الحال استُعين بـــ"**النّموذج الفاوستيّ**" نفسه في المسرحيّات المذكورة لكلٍّ من أبي حديد والحكيم وباكثير، وبعناصر من هذا النّموذج في مسرحيّات أخرى. كما استُعين بنموذج

اليهوديّ التّائه، الّذي اندمج، في مسرحيّتين لمارلو وشكسبير، بالنّموذج المكيافيلّيّ؛ فأصبحا نموذجاً واحداً تقريبا. فالنّموذج اليهوديّ لا يمكن فصله – في الحقيقة – عن النّموذج المكيافيلّيّ (التّآمريّ)؛ أمّا العكس فيمكن أن يحدث، بمعنى أن نجد نموذجاً متآمراً غير يهوديّ.

لكنّ كُتّابنا حين تناولوا هذا النّموذج لم يتركوه مجرّد نموذج بشريّ يمكن أن يكون في مالطة أو البندقية أو غيرهما؛ هذا النّموذج "المُطلق" المتحلّل من روابط الزّمان والمكان، بل جعلوا منه نموذجاً متعيّناً يحمل الصّفات القديمة لليهوديّ الحاقد المتآمر، ويحمل – في الوقت نفسه – السّمات التّاريخيّة الّتي ارتبطت بالحركة الصّهيونيّة – الاستعماريّة الّتي اغتصبت فلسطين العربيّة. إنّ هذا النّموذج لم يَعُد – على المسرح العربيّ – يتجلّى في شخصيّة واحدة، بل أصبح يتجلّى في أكثر من شخصيّة في وقت واحد، أو هو – بالأحرى – يتجلّى في نظام كامل، استعماريّ، متآمر، مدمِّر. والشّخصيّة في مثل هذا النّظام لا تكون إلاّ وجهاً واحداً من وجوهه وسط مجموعة من الشّخصيّات الّتي تمثّل الوجوه الأخرى، أحيانًا، أو هي رمز على سماته مجتمعة أحياناً أخرى. وبهذا أعطت المسرحيّة المصريّة للرّوابط أو الأُطُر الزّمانيّة والمكانيّة أهميّتها في تشكيل هذا النّموذج، وإن لم تغفل تماماً هذا النّموذج "المُطلق" الموجود في مسرحيّتَيْ مارلو وشكسبير.

هذه أهم النّماذج الشّرّيرة في التّراث العالميّ الحيّ، الّتي عاشت، وما تزال، على المسرح المصريّ. مع ملاحظة أنّها تحوّلت – في أعمال كبار كتّابنا – إلى رموز على قضايا عصرهم وأمّتهم، كما سنرى، ولم تقف – بهذا - عند حدود السّمات الّتي لصقت بها في المسرح العالميّ، بل أضيفت إليها سمات، ودخلت في علاقات جديدة، وفي مواقف جديدة أيضاً، فتخلّصت – إلى حدّ مّا – من أحمالها المعنويّة الّتي أتت تحملها، لتحمل عبء هموم ومشكلات وقضايا جديدة، هي قضايا كتّابنا المتّصلة بعصرهم وقضايا أمّتهم.

قد يكون هذا تجديداً معتاداً إلى حدٍّ مّا؛ حيث نتوقّع أن تحمل كلُّ معالجة جديدة لنموذج ناجز معنى جديداً، أو أن يدخل في علاقات جديدة، أو يثير مشكلات جديدة، وإلاّ كان هذا العمل الجديد بلا مسوِّغ معقول، لكنّ كتّابنا ألقوا على كاهل هذه النّماذج مشكلات ربّما لم يتوقّع أحد أن تكون لها، كمشكلة الاستعمار، العسكريّ والثّقافيّ، ومشكلة التّباهي بالقوّة والصّراع على امتلاكها بالوسائل كلّها...وغير هذه من مشكلات. أكثر من هذا أنّهم وجدوا شخصيّات جديدة تحمل أعباء هذه النّماذج – الفنيّة والمعنويّة – لعلّ أهمّها شخصيّتا **حمزة الزوزنيّ**

وحسن الأخرم في مسرحيّتيْن عن **الحاكم بأمر الله**، ثمّ اكتشاف باكثير – الخطير – لشخصيّتيْ **إيلات** و**مناة** في مسرحيّته عن **هاروت وماروت**.

ومع هذا، فإنّ هناك ظواهر لافتة قد تحتاج إلى تفسير؛ منها ما ذُكر آنفاً عن غياب النّموذج الكامل لدون جوان عن المسرح المصريّ، وهو غياب – كما ذكرتُ – قد تسوِّغه معتقداتنا وعاداتنا المرتبطة بالمرأة وبعلاقات الجنسين، فضلاً عن عاطفتنا الّتي تميل إلى الشّخصيّة الجميلة ولا تحبّ أن يلتصق بها الشّرّ. فالشّخصيّة الوحيدة في الأدب المسرحيّ المصريّ الجميلة، الشّرّيرة مع ذلك، هي شخصيّة **الملكة إيلات** عند باكثير، وحتى **مناة** يصوّرها باكثير امرأة تقدّمت – إلى حدّ مّا – في العمر، وإن لم يذهب جمالها كلّيّة.

ومن هذه الظواهر أيضاً القلّة الملحوظة في معالجة الشّخصيّة اليهوديّة (أو الصّهيونيّة) – على الرّغم من أنّها تشكّل مساحة ضخمة من الاهتمام العربيّ على المستويات السّياسيّة والثّقافيّة، لكنّها لا تلقى الاهتمام نفسه على المستوى الإبداعيّ، والمسرحيّ منه بخاصّة.

أمّا الظّاهرة الثّالثة فهي أنّ كتّابنا نجحوا في التّعامل مع شخصيّات اكتشفوها في تراثنا الفرعونيّ أو العربيّ، الّتي مثّلْنا لها بشخصيّات **حمزة الزوزنيّ** و**حسن الأخرم** و**إيلات** و**مناة**، وهي جديدة تماماً على المسرح في أيّ مكان، ثمّ شخصيّة **ستّ** في الأعمال الّتي تناولت أسطورة إيزيس وأوزوريس.

* * * * * *

* * *

الفصلُ الثّالثُ

توظيفُ الشّخصيّةِ الشّرّيرة



الشّخصيّة الفنّـيّة هي ذلك الكيان المؤثّر في تسيير حركة الأحداث في المسرحيّة بطريق مباشر أو غير مباشر. وقد يكون هذا الكيان إنسانيًا أو غير إنسانيّ (إلهًا، أو قوّة القَدر، الشّيطان، الظّروف الاجتماعيّة أو السّياسيّة، منـــزل، بستان...ونحو ذلك).

وكان أرسطو يرى – وتابَعه أغلبيّة النّقّاد والدّارسين – أنّ الحبكة تأتي في المرتبة الأولى من عناصر العمل المسرحيّ النّاجح، تليها الشّخصيّة[١٨٤] في الأهمّيّة، في حين يرى لايوس إيجري أنّ الشّخصيّة تفوق الحبكة أهمّيّة[١٨٥]. وليس من غرضنا أن ندخل في جدال نظنّه عقيمًا؛ لأنّنا قد نضطرّ - لأغراض الدّراسة فقط – إلى تفتيت عناصر موضوع، وحينئذ نضطرّ – مرّة أخرى – إلى ترتيبها بحسب ما نتصوّر أنّه ترتيب للأهمّيّة، دون أن يسند أيَّ لونٍ من ألوان التّرتيب حجّةٌ قويّة وطيدة. بل إنّ أرسطو – حتّى لو قصد إلى ترتيب الأهمّيّة – يمكن الوقوف – في سهولة - على دوافعه لجعل الحبكة تتصدّر عناصر المسرحيّة في أهمّيّتها؛ فالمسرح الإغريقيّ كان يقوم على أساطير معروفة الأحداث، ويعرف كلّ فرد من أفراد الجمهور كلَّ شخصيّة من شخصيّات الأسطورة، وسماتها ودورها في الأحداث وغير ذلك. وهنا، تتجلّى عبقريّة الكاتب المسرحيّ في أن يصنع "تشكيلاً جديدًا من هذه العناصر التّراثيّة الّتي يحفظها المشاهدون عن ظهر قلب، وهذا التّشكيل الجديد هو الحبكة نفسها، الّتي تعني عند أرسطو لا الحكاية الّتي يمكن تلخيصها، بل تعني تنسيق الأحداث وطريقة سيرها إلى أهدافها.

أمّا في المسرح الحديث فقد اتّسعت آفاق الإبداع، وأصبح كلّ كاتب حرًّا في اختيار موضوعه وتنسيق حبكته؛ فإذا أُضيف إلى هذا اتّساعُ نطاق الدّراسات النّفسيّة للشّخصيّة – في إطاريْها الفرديّ والاجتماعيّ – فهمنا تأكيد إيجري على أهمّيّة الشّخصيّة بالقياس إلى الحبكة أو غيرها.

---

(١٨٤) انظر مقدّمة دريني خشبة لكتاب لايوس إيجري: فنّ كتابة المسرحيّة، الأنجلـو المصـريّة، د.ت ، ص ٩ – ١٠.

وأيضاً ديفيد ديتشس: مناهج النّقد الأدبيّ، ص٥١. ويُلاحظ أنّ الأستاذ دريني خشبة و د. نجم كلاهما تـرجم Plot بالعقدة، والأوفق ترجمتها بالحبكة؛ لاختلاف المفهومين، كما فعل د. أحمد كمال زكـي في كتابـه: دراسات في النّقد الأدبيّ، دار الأندلس– بيروت ، ١٩٨٠م.

(١٨٥) إيجري: السّابق، ص١٠٠ وما بعدها.

على أيّة حال، فالأمر مرجعه – في وقت الكتابة – إلى ما يريد الكاتبُ التّأكيدَ عليه؛ فالحبكة – بالتّأكيد – ذات أهميّة متضخّمة في المسرحيّة "الجيّدة الصّنع"، أو في "مسرح القضيّة"، في حين تتضخّم أهميّة الشّخصيّات في "مسرحيّة الشّخصيّة"، الّتي يمكن أن نجد لها أمثلة عدّة، في مسرح شكسبير مثلاً. المهمّ أنّ مثل هذا الخلاف يؤدّي بنا إلى نتيجة مهمّة عن الشّخصيّة نفسها؛ ففي المسرحيّة الّتي تهتمّ بالموقف والقضيّة، أو بجودة الصّنع والإثارة وحدها، نجد شخصيّات نمطيّة جامدة أو تكاد، في حين نجد، في الجانب الآخر، شخصيّات حيّة فاعلة مؤثّرة ومتأثّرة، وهي قضيّة سنعود إليها حالاً.

أمّا عن هذا الخلاف – الّذي وصفناه بالعُقم – فيمكن القول إنّ الشّخصيّة أو المواقف أو الفكر، أو غير ذلك من عناصر العمل المسرحيّ، تعمل جميعاً في إطار نسق كلّيّ لا تنفصم أجزاؤه نطلق عليه اسم: المسرحيّة. فالشّخصيّة لا تقدَّم إلينا عاريةً من مواقف أو أحداث، وهذه الأحداث والمواقف الّتي تنتظم الشّخصيّة في داخلها تبدأ الحركة منذ اللّحظة الأولى للمسرحيّة، وحينئذ نبدأ في التّعرّف على كلٍّ من الشّخصيّة والموقف في لحظة واحدة؛ لأنّ الشّخصيّة هي الّتي تصنع الموقف، أو تنفعل هي به، والموقف هو الّذي يكشف لنا عن الشّخصيّة.

"الشّخصيّة في المسرحيّة ليست المادّة الأوّليّة للكاتب: إنّها نتاجه. وهي تنبثق من المسرحيّة، ولا توضع فيها. فالاستخدامات الذّكيّة للشّخصيّة تتعدّد بلا حدود، ولكنّها جميعاً استخدامات تقوم على خدمة تناسق المسرحيّة بوصفها كلاًّ، وهكذا تجد الشّخصيّة هذا المكانَ في خُطّة المسرحيّة"(١٨٦). وهو موقف لا يلائم عمليّة التّلقّي وحسب، بل يمكن أن ينسحب أيضاً على عمليّة الإبداع، الّتي قد تبدأ شرارتها من حكاية، أو موقف، أو حدث، أو شخصيّة، أو تجربة، ذاتيّة أو غيريّة، ويبني الكاتب بعدها بناءه الّذي يصبح خلقاً جديداً يعود أو لا يعود إلى الشّرارة الأولى، بل قد تضيع معالِمُ البداية تماماً ولا يبقى لها أثر(١٨٧).

فالشّخصيّة – إذن – جزء من كلٍّ حيٍّ لا ينفصم منه جزء أو يتضاءل جزء، ويتضخّم آخر، لكنّها أجزاء – في العمل الجيّد – تدخل في نسيجٍ حيٍّ متلاحمٍ في توازن دقيق.

---

(١٨٦) J.L. Styan, The Elements of Drama, Cambridge Univ. Press, London P. 163.

(١٨٧) انظر، على سبيل المثال: المسرح من خلال تجارب كُتّاب المسرح المصريّين، "فصول" مج ٢ ع٣، ١٩٨٢م، وقارن بتجارب كُتّاب الرّواية –والخلق الفنّيّ لا يختلف في جوهره– في المرجع نفسه مج ٢ع٢ ، ١٩٨٢م.

والشّخصيّة – عند دارسي المسرح – تصنَّف من عدّة وجوه؛ فمنها الشّخصيّات الأساسيّة، والشّخصيّات الثّانويّة، ومنها الشّخصيّات المتحرِّكة (أو الحركيّة) **dynamic** والشّخصيّات الثّابتة أو الجامدة **static**، ومنها الشّخصيّات الحيّة والشّخصيّات النّمطيّة...إلى آخره[١٨٨]. لكنّ التّصنيف الّذي همّنا مناقشتُه هنا، هو تصنيف الشّخصيّات الرّئيسية أو الأساسيّة إلى: البطل **protagonist** وخصمه (أو خصيمه) **antagonist**.

فالشّخصيّة المِحوريّة أو الرّئيسيّة، وهي شخصيّة "البطل الأوّل" في المسرحيّة "هو الشّخص الّذي يتولّى القيادة في أيّ حركة أو قضيّة. وأيّ إنسان يعارض البطل الأوّل هو المقاوِم له أو معارِضه أو خِصمه...وبدون الشّخصيّة المحوريّة لا يمكن أن تكون مسرحيّة؛ لأنّ الشّخصيّة المحوريّة هي الإنسان الّذي يخلق الصّراع ويجعل المسرحيّة تتحرّك إلى الإمام"[١٨٩].

قد يتوهّم بعضُ الدّارسين أنّ الشّخصيّة المحوريّة تتوحّد، دائماً، بالخير، وأنّ الخِصم أو المقاوِم يتوحّد، دائماً كذلك، بالشّرّ، لكنّ الحقيقة غير ذلك؛ لأنّ الشّخصيّة المحوريّة يمكن أن تكون شرّيرة (فاوست ودون جوان وريتشارد الثّالث ويهوديّ مالطة، على سبيل المثال) كما يمكن أن يكون الخصم هو الشّرّير، بل قد يكونان معاً شرّيرَيْن، كما نرى في أعمال فاوست الّتي يلازمه فيها الشيطانُ دائماً. فالشّخصيّة الشّرّيرة – إذن – ليست هي الشّخصيّة المحوريّة دائماً، أو هي الخصم دائماً، بل قد تكون إحداهما، وقد تكون في المسرحيّة شخصيّتان تمثّلانهما معاً. فهذا التّصنيف مَدارُه على مَن يقود الحركةَ أو القضيّةَ في المسرحيّة ومَن يعارضه، وليس على سمات كلّ منهما النّفسيّة أو الخُلُقيّة.

أمّا أنّ الشّخصيّة المحوريّة هي "الإنسان الّذي يخلق الصّراع ويجعل المسرحيّة تتحرّك إلى الإمام" فهو كلام لا يَثْبُتُ على شيء؛ لأنّ الصّراع ينشأ من الصّدام بين قوّتيْن متعارضتيْن (قد تكونان إرادتيْ شخصيْن أو فكريْهما أو طبقتيْهما أو مصالحهما أو حتّى قوّتيْن نفسيّتيْن داخل الفرد الواحد)، وبدون إحداهما لا ينشأ الصّراع.

وإذ فرّقنا بين هذا التّصنيف والتّصنيف الّذي يدلّ عنوانُ البحث على البدء منه، وهو توزيع الشّخصيّات بين شخصيّات خيّرة وأخرى شرّيرة، يمكن أن نقف عند سؤال: ما الشّخصيّة الشّرّيرة؟

(١٨٨) انظر مادّة: الشّخصيّة في د. إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدّراميّة والمسرحيّة.
(١٨٩) إيجري: السّابق، ص٢١٢.

يعرّف كادون J.A. Cuddon الشّخصيّة الشّرّيرة بأنّها "الشّخص الكَرِيه bad في قصّة، وفي معنى أكثر أهمّيّة وتخصيصاً، محرِّكُ الشّرّ أو المُخطِّط له في مسرحيّة"[١٩٠]. ثمّ يعرض بعد هذا – أهمّ النّماذج الشّرّيرة، وتطوّرها على مدى التّاريخ الأدبيّ، والمسرحيّ بخاصّة، وقد أفدنا ببعض ما أورده في الفصل السّابق. في حين يعرِّفها إبراهيم حمادة بأنّها "الشّخصيّة الّتي تمارس ما ضدّ المصطلح الخُلُقيّ للمشاهدين...وعادةً ما تستهدف تلك الممارسةُ في المسرحيّة البطلَ الذي تتعاطف معه الجماهير. وفي كثير من المسرحيّات يركّز المؤلّف اهتمامَه على الشّخصيّة الشّرّيرة كما هو الحال في "مكبث" لشكسبير، و"دون جوان" لموليير. أو يتقاسم البطلُ مع الشّرّير مظاهرَ البطولة المسرحيّة كما هو الحال في مسرحيّة "عُطيل" لشكسبير"[١٩١]. ولا يكاد تعريف "معجم المصطلحات العربيّة للّغة والأدب" يخرج عن تعريف إبراهيم حمادة كثيراً[١٩٢].

مثل هذيْن التعريفيْن يشيران إلى عدّة نقاط؛ منها: "إحساس" المتفرّج أو شعوره؛ فالكراهية – عند كادون – نابعة من إحساس المتفرّج تجاه الشّخصيّة، الّتي يفسِّرها إبراهيم حمادة على أساس من "المصطلح الخُلُقيّ للمشاهدين"، الّذي تعاديه الشّخصيّة الشّرّيرة وتعمل ضدّه. لكنّ هذا الإحساس – في الوقت نفسه – ذو أسباب موضوعيّة، هي أنّ الشّخصيّة الشّرّيرة "تحرِّك الشّرّ أو تُخطِّط له" في العمل المسرحيّ، ولأنّها "تمارس ما ضدّ المصطلح الخُلُقيّ للمشاهدين"، وهذه الممارسة "موجَّهة ضدّ البطل الّذي تتعاطف معه الجماهير".

و لم يشر واحد من الباحثين إلى المشكلات الّتي ترتبط بهذه الشّخصيّة ووظيفتها المسرحيّة؛ اكتفاءً – عند كادون – بأنّها "مُحرِّك الشّرّ أو المخطِّط له" وحسب. وسنشير هنا إلى بعض هذه المشكلات، وأهمّها مشكلة الصّلة بين الإرادة، والفعل، ونتائجه، فيما يخصّ الشّخصيّة الشّرّيرة، ثمّ الوظيفة الجماليّة لهذه الشّخصيّة، والوظيفة الخُلُقيّة لها.

وقد سبقت الإشارة - في الفصل السّابق - إلى تعريف توفيق الحكيم للخير بأنّه الفعل الإراديّ الّذي يؤدّي إلى نفع الغير، والشّرّ بأنّه الفعل الإراديّ الّذي يؤدّي إلى ضرر الغير. فهو

---

(١٩٠) انظر مادّة Villain في J.A. Cuddon, A Dictionary….

(١٩١) د. إبراهيم حمادة، السّابق، مادّة: الشّرّير، مع ملاحظة أنّنا سبق أن وقفنا عند شخصيّة مكبث، وأشرنا إلى عدم إمكان أن تكون شرّيرة، بناء على سماتها النّفسيّة وتصرّفاتها معاً، وبناءً، أيضاً، على مفهوم المأساة عند شكسبير، (راجع الفصل الثّاني من هذا الباب).

(١٩٢) د. مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربيّة للّغة والأدب، دار الكتاب اللبنانيّ، ١٩٧٩م.

يربط بين الإرادة والفعل والنتيجة، لكي يكون الفاعل خيِّراً أو شرّيراً. ودون الدّخول في جدل فلسفيّ نقول: إنّ النّتيجة غير لازمة في حالة الشّخصيّة المسرحيّة الخيّرة أو الشّرّيرة. فالمهمّ هو الإرادة، ثمّ الفعل؛ أمّا النّتيجة فغير مهمّة؛ لأنّها قد تأتي بعكس ما أُريد منها تماماً. وإلاّ فهل كان المصير المأسويّ الّذي انتهى إليه أوديب هو الهدف الّذي سعى إليه من وراء فعله الإراديّ بإنقاذ طيبة من الهَوْلة sphinx ثمّ محاولة إنقاذها من الوباء؟ أو هل كان روميو ينوي الانتحار وهو سادر في حبّه لجولييت؟ يمكننا أن نضرب الأمثلة بكلّ الأبطال المأسويّين الّذين لم تكن مآسيهم نتيجةً لأفعال شرّيرة ارتكبوها بكامل إرادتهم، بل كانوا – على العكس من هذا – يسعون إلى الخير، نيّةً وعملاً، لكنّهم اندفعوا إلى هذا المصير المظلم؛ ربّما لخيرهم الّذي يزيد عن طاقة البشر العاديّين أو لنقائهم الّذي يفوق كلّ نقاء، أو لأنّ بهم أو في حياتهم خللاً لا يفطنون إليه أو لا يملكون له دفعاً. إنّ النتيجة هنا - ليس طبقًا لمنطق الخير والشّرّ عند الحكيم، بل طبقاً لمنطق المأساة بطبيعة الحال – لا تأتي على وفاق مع النيّة والفعل. ولهذا لا تدخل النّتيجة في حساب عدّ الشّخصيّة شرّيرة أو خيّرة، وإنّما مدار الحُكم هو النيّة والفعل وحسب.

فلا جدال في أنّ الشّيطان شخصيّة شرّيرة، بل هو المحرِّك الأوّل للشّرّ في الكون، ومع ذلك فممّا يشيع عنه أنّ أفعاله الشّرّيرة قد تأتي بعكس نتيجتها إذا ارتكب شرَّه مع رجل بارّ أو قدّيس أو وليّ. بل هو يُصوَّر في الكتاب المقدّس – مثلاً – بأنّه الشّرّ الّذي يدفع الإنسان – عن طريق غير مباشر بطبيعة الحال، حين يوسوس له بالشّرّ – إلى الخير، وينبّهه من غفلته كلّما لَهَا أو نام عن طاعة الرّبّ؛ فيستزيد من الخير. وقد استعان بهذه الفكرة عدد من الكُتّاب المسرحيّين، منهم جوته وباكثير في مسرحيّتيْهما عن فاوست. فعلى الرّغم من أنّ الشّيطان – في المسرحيّتيْن - أراد الشّرّ، وعمل له، لكنّ النّتيجة كانت عكسيّة تماماً؛ فكلاهما تاب وأُنْقذ.

فالشّخصيّة الشّرّيرة، بدايةً، شخصيّة مسرحيّة لا تختلف عن أيّة شخصيّة أخرى من حيث وظيفتها المسرحيّة، ولا تستمدّ معناها إلاّ من النّسق المسرحيّ الّذي تشكّل أحدَ أجزائه أو خيطاً متلاحماً في نسيجه المتماسك. ولا يوجب هذا أنّ الشّخصيّة الشّرّيرة – بخاصّة – قد تكون ذات جذور أسطوريّة أو دينيّة أو شعبيّة أو غير ذلك؛ لأنّ الكاتب يأخذ من التّراث ما يلائم الموقفَ الفنّيّ الّذي يعانيه حين يكتب – الموقف المسرحيّ، العُقدة، الشّخصيّة، الحوار...إلى آخره، بوصفه كلاًّ فنيّاً متلاحماً – ليخرج، في النّهاية، عملاً فنيّاً هو عمله أوّلاً وأخيراً، وعلينا أن نحاول الدّخول إلى عالمه وفهم عناصره من داخل العمل نفسه.

وإذا كنّا نبحث الجذورَ، وتطوّرَ النّموذج المؤثّر في هذه الشّخصيّة أو تلك، فما ذلك إلاّ لنضع الشّخصيّة في سياقها الطّبيعيّ من الأعمال السّابقة عليها والّتي أثّرت فيها. ولنبيّن أيضاً الخيارات الّتي كانت مطروحةً أمام الكاتب واختار من بينها عناصرَه، ثمّ نحاول فَهْم لِمَ اختار هذا العنصر دون ذاك من هذه العناصر، لننتهي إلى هذه العناصر المركّبة في شخصيّة متماسكة، تنتمي إلى الكاتب، وإلى العمل الّذي تشكّل الشّخصيّة عنصراً واحداً من عناصره، ولا يمكن أن توضع في غير هذا المكان أو نستبدل بها غيرها.

وبناءً على هذا أيضاً، لا تستمدّ الشّخصيّة الشّرّيرة معناها في العمل الفنّيّ من ذاتها، وإنّما تستمدّ معناها من بنائها ذاته، من جهة، ومن كون هذه الشّخصيّة عنصراً مُلتحماً مع عناصر أخرى في العمل، من جهة أخرى؛ فلها علاقات بالشّخصيّات الأخرى في المسرحيّة، ولها مواقف وردود أفعال تجاه الأحداث المسرحيّة، وتنطق بآرائها الخاصّة، وتجادل الشّخصيّات الأخرى...وغير ذلك. وبدون تقدير هذا كلّه لا يمكن فَهْم الشّخصيّة في العمل فهماً كاملاً واعياً؛ وإلاّ فلو حاولنا فهمها في ذاتها، وربطناها بالنّماذج السّابقة عليها، لحوّلنا الشّخصيّة إلى نمط جامد متكرِّر ليس له حياته الخاصّة أو معناه الفريد في كلّ عمل على حدة.

* * * *

وللشّخصيّة الشّرّيرة، بعد هذا، وظيفة جماليّة مهمّة ذات شُعبَتيْن: الأولى وظيفتها الفنّيّة داخل العمل المسرحيّ؛ فهي – سواء أكانت الشّخصيّةَ المحوريّةَ أو الشّخصيّةَ الخصمَ – محور الارتكاز في إثارة الصّراع المسرحيّ. والمسرح – أساساً – هو الصّراع، ولا مسرح بلا صراع. وقد أشرنا، من قبل، إلى أنّ الصّراع يعني الصّدام بين قُوًى متعارِضة، قد تكون منها قوّتا الخير والشّرّ. ولأنّ المسرح لا يتعامل مع الأفكار المجرَّدة، فلا بدّ أن تتجسّد هذه الأفكار في شخصيّتيْن أو أكثر، تتواجهان، ثمّ تتصادمان، كما تواجهت دائماً – في الأسطورة والدّين والتّراث الشّعبيّ – كلّ قوّتيْن تمثّلان الخيرَ والشّرّ، واصطدمتا؛ ومن ثمّ ينشأ الصّراع.

ولكي يكون الصّراعُ صراعاً مسرحيّاً حقّاً، حيّاً ومتطوِّراً باستمرار، وفي حالة حركة موّارة، لابدّ من تساوي القوّتيْن المتصارعتيْن؛ لأنّ رُجحان كفّة إحداهما على الأخرى في أثناء الصّراع نفسه يقضي على بذوره قبل أن تنمو وتزدهر، ومن ثمّ تُصاب الحركة بالبطء، والتّطوّر باللاّمعقوليّة، ما دامت إحدى القوّتيْن قادرة على حسم هذا الصّراع في أيّة لحظة شاءت. أمّا تساوي القوّتيْن فيعني الحركةَ والتّطوّرَ والحياةَ باستمرار على المنصّة المسرحيّة. كذلك لا بدّ من

تعارضهما تعارضاً جذريّاً يبدو بعيد الاحتمال عن المصالحة تحت أيّ ظرف من الظّروف، أو مهما كانت تنازلات طرف من الطّرفيْن؛ أي أن يبدو التّعارضُ مبدئيّاً ومصيريّاً، بحيث يسوِّغ استمرارَ الصّراع وتصاعدَه نحو ذروته، من جهة، ويسوِّغ - من جهة أخرى - السّيْر الحثيث للشّخصيّات في طريق مصيرها الّذي لا مَحيد لها عنه، والنّابع من هذا الصّراع نفسه، ومن طبيعة كلّ شخصيّة منها أيضا.

ولقد تتبّعنا — في الفصل السّابق — دور الشّخصيّة الشّرّيرة في التّخطيط للصّراع في المسرح العالميّ والمصريّ على مدى تاريخيْهما، وأشرنا إلى أنّ هناك تخطيطاً للصّراع لا يحتّم وجودَ الشّخصيّة الشّرّيرة — وبخاصّة في المسرح الإغريقيّ والرّومانيّ ثم الكلاسيّ المُحْدَث في فرنسا — وإن كان هذا لا يعني — بطبيعة الحال — أنّه لا يمكن أن تُستخدَم الشّخصيّة الشّرّيرة في هذا البناء. هذا في حين بدأ مسرح عصر النّهضة في الاستعانة الواسعة بهذا الضّرب من الشّخصيّة، متأثّراً، في هذا، بالمسرح الأخلاقيّ في العصور الوسطى، وبالظّروف الحضاريّة الّتي كانت تمرّ بها المجتمعاتُ الغربيّة في ذلك الحين، والّتي زلزلت أركانَ الإنسانِ والقيم الّتي كانت سائدة، لكنّه استبدل بالشّيطان — في الأغلب — الشّخصيّة البشريّة الشّرّيرة. ونجح هذا المسرح في تثبيت أركان عدد من النّماذج الفنّـيّة الشّرّيرة لم تزل تعيش إلى اليوم (فاوست، دون جوان، اليهوديّ التّائه، الشّيطان نفسه، الشّيطان البشريّ، الشّخصيّة المكيافيلّيّة). وحاول المسرح الميلودراميّ أن يبدع شخصيّاته الشّرّيرة الخاصّة به فخرجت مسوخاً مشوَّهة لم تكتمل أبداً؛ فهي قد تحمل من دون جوان استهتاره ولهوه العابث، أو تحمل من الشّيطان البشريّ قسوته وحقده، أو تحمل من الشّخصيّة المكيافيلّيّة شرهها لمصالحها الخاصّة واستهتارها بكلّ ما عدا ذلك، بل إنّ هذه المصالح قد تقلّصت — في كثير من الأعمال - إلى مجرّد جمع المال أو الاستئثار بامرأة معيّنة، لكنّها، في النّهاية، لم تستطع أن تبدع نموذجها الخاصّ أبدا.

إنّ الفَرق بين إنجاز مسرح عصر النّهضة والمسرح الميلودراميّ هو الفرق بين إبداع النّموذج الأدبيّ، والوقوف عند نمط جامد. فالنّموذج الفنّيّ — في مجالنا — شخصيّة تتحوّل - على يد كاتب عظيم - إلى مَثَل في بابها، يجمع شتات سماتها ويجعل منها شخصيّة نابضة بالحياة، ذات بناء فنّيّ ونفسيّ مُحكَم، سائغةً للمتلقّي؛ بحيث تهزّه من أعماقه حين يقرأ عنها أو يشاهدها. وفي الأحوال كلّها فهي تتحوّل إلى نموذج فنّيّ يحتذيه الآخرون وينسجون على منواله. والنّموذج الفنّيّ،

حين يقارَن بالشّخصيّات في الحياة الواقعة، يكون أكملَ وأعمقَ وأكثرَ إقناعاً، بل أكثر "حياة" من الشّخصيّات الّتي تعيش في الحياة الواقعة(١٩٣).

وفيما يخصّ موضوعَ هذا البحث، فقد ذكرْتُ عدداً من هذه النّماذج الفنّــيّة الشّرّيرة، وتتبّعتُ جذورَها، في الأسطورة، وفي الدّيانات السّماويّة، ثمّ في التّاريخ الحديث، ثمّ تجلّياتها الفنّــيّة في المسرح العالميّ والمصريّ.

ويختلف الكُتّابُ، الواحدُ منهم عن الآخر، في طريقة تناولهم – في مرحلة تالية – لمثل هذه النّماذج في أعمالهم المسرحيّة. فالنّموذج الفنّيّ إبداع كاتب عظيم – في حجم مارلو وشكسبير وجوته مثلاً – أُتيح له الظّرفُ الحضاريُّ المُوَاتي، والقدرة الإبداعيّة الفذّة. وحين يعود كاتبٌ إلى مثل هذه النّماذج يكون بين اثنتين: إمّا أن يستوحي ذلك النّموذج الفنّيّ بما يمتلك من قدرة على الإبداع؛ بحيث يجعله من مخزونه، ويتركه حتّى تستدعيه التّجربة الفنّــيّة الملائمة، فيكون عنصراً من عناصرها المتلاحمة النّسيج، فإذا تلقّاه المتلقّي يتصوّر أنّ هذا النّموذج لم يُخلَق إلاّ لهذه التّجربة الفنّــيّة، أو كأنّه نموذج جديد يختلف عن النّموذج المعروف المتوارث. حينئذ يكون الكاتبُ قد نجح نجاحاً تامّاً في الخروج من أَسْر النّموذج القديم، وأعاد تقديمه في صورة جديدة، لا تشذ عن الصُّوَر القديمة. إنّه يتحوّل - عند الكاتب المبدِع الواعي – إلى مجرّد هيكل عظميّ يكسوه هو لحماً، ويلوّنه بألوانه الخاصّة؛ ليُبرز فيه من الملامح والسّمات ما يتلاءم مع بنائه الجديد، أو يظلّ – على الأقلّ – شخصيّة حيّة نشعر بها شعوراً قويّاً لا يطغي عليه شعورُنا بالنّموذج القديم.

وإمّا – على العكس من ذلك – يحوّله الكاتبُ، الأقلُّ قدرةً على الإبداع، إلى نمط type، لا يكاد يحمل ملامح نفسيّة أو شكليّة أو فنّــيّة أو سلوكيّة خاصّة يظهر بها في المسرحيّة بعد الأخرى. وقد يتوقّع المتلقّي تصرّفات هذه الشّخصيّة النّمطيّة، وقد يعرف ردودها وأحياناً جُمَل الحوار الّتي ستنطق بها، وهكذا يغيض ماءُ الحياة من النّموذج.

ولعلّ هذا هو الخطأ الأكبر الّذي يقع فيه كتّاب الميلودراما (للمسرح أو السينما أو التّليفزيون، على السّواء) – في الأغلب الأعمّ – في التّعامل مع هذه الشّخصيّة وغيرها؛ حيث

---

(١٩٣) في معنى النّموذج، راجع: د. غنيمي هلال: النّماذج الإنسانيّة، ص٥، د. محمّد مندور: نماذج بشريّة، نهضة مصر، د.ت، ط رابعة، ص٢١.

يتحوّل العمل المسرحيّ (أو غيره)، في أيديهم، إلى مجموعة من المواقف النّمطيّة وردود الأفعال النّمطيّة، والحوار النّمطيّ، والشّخصيّات النّمطيّة كذلك.

إنّ الفَرق الواضح بين الشّخصيّة المسرحيّة الحيّة والنّمط المتكرِّر يبرز في طريقة الكاتب في تقديم شخصيّته إلى المتلقّي، وفي طريقة تعامله مع التّكوين الثّقافيّ لهذا المتلقّي. فالكاتب الجيّد لا يُداهِن هذا التّكوين الثّقافيّ، بل قد يصدمه أو يغيّر فيه، ويقدّم شخصيّته ناميةً متطوِّرة، لا نتعرّف عليها دفعة واحدة، ومنذ اللّحظة الأولى، بل نراها متفاعلة دائماً، نتقدّم في معرفتها خطوةً فخطوة كلّما تقدّم الحدث المسرحيّ وتطوّر. أمّا الكاتبُ الآخرُ فإنّه يقدّم لنا الشّخصيّة دَفعةً واحدة، وربّما من الموقف الأوّل (أو حتّى من النّظرة الأولى!)، ويقدم للمتلقّي ما يَعْرِف سَلَفاً، ولا يبقى للمتلقّي إلاّ أن ينتظر الحكايةَ، ولا شيء غير هذا!

وبين هذيْن الموقفيْن في التّعامل مع النّموذج الفنّيّ ستكون وقفتنا مع النّماذج الشّرّيرة في المسرح المصريّ، لتكون الأسئلةُ المطروحةُ عن موقف كلّ كاتب تجاه النّموذج الفنّيّ الّذي يتعامل معه، وهل احتفظ به شخصيّة حيّة متفاعلة، أو تحوّل به إلى نمط جامد يفتقر إلى الحياة والفاعليّة؟ وسيكون هذا، أيضاً، في إطار الظّروف الخاصّة الّتي يعيشها مجتمعُنا، ويعيشها عصرُنا أيضًا، وهل أضاف كُتّابنا جديداً فيما يخصّ مشكلة "المعنى" المرتبط بظروفنا الخاصّة وعصرنا وما يطرحانه من مشكلات؟

ومشكلة المعنى أو المغزى أو المضمون الّذي يطرحه العمل المسرحيّ تتّضح في العمل المسرحيّ من خلال عناصره كلّها متلاحمة، بلا جدال. لكنّ دور الصّراع – القائم على العلاقات بين الشّخصيّات – في إبراز هذا المغزى دور في غاية الأهمّيّة. فالصّراع في المسرحيّة الّتي تنطوي على شخصيّة شرّيرة، يقوم بين هذه الشّخصيّة وشخصيّة أخرى مناقضة، قد تكون خيّرة، أو تختلف في طبيعة أهدافها الشّرّيرة عن أهداف الشّخصيّة الأخرى. ومن خلال هذا الصّراع يتّضح المغزى أو المضمون الّذي يريد الكاتبُ طرحَه من خلال العمل المسرحيّ. فلا شكّ في أنّ الصّراع في "الملك لير" – على سبيل المثال - بين البُنوّة الصّالحة – ممثّلة في كورديليا وإدجار – والبنوّة الطّالحة – ممثّلة في جونريل وريجان ثمّ إدموند – هو الّذي يقطِّر، في النّهاية، المغزى من وراء المسرحية كلّها. وكذا الصّراع بين ياجو وعطيل، وبين فاوست والشّيطان، وغيرها. فهذا الصّراع هو الّذي يحدِّد مشكلاتِ المسرحيّة، وهو الّذي يطرح – في النّهاية – المغزى.

أمّا الشُّعبة الثّانية من الوظيفة الجماليّة للشّخصيّة الشّرّيرة، فهي وظيفتها الخُلُقيّة. وحين ظهرت الشّخصيّة الشّرّيرة – الشّيطان بخاصّة – على مسرح العصور الوسطى الدّينيّ الأخلاقيّ كان الغرض الدّينيّ واضحاً ومسيطراً على هذا المسرح. فالشّيطان هو القوّة الشّرّيرة المقاومة لقوّة الخير، الّتي يمثّلها الرّبّ بنفسه، وهناك جيش الشّياطين – بطبيعة الحال – وجيش الملائكة الأخيار ثمّ القدّيسون. والصّراع بين الطرفيْن يدور – أساساً – على روح الإنسان؛ يدفعه الشّيطان نحو الشّرّ، ويوسوس له به، ويحمله عليه؛ ليظفر - في النّهاية - برُوحه، يذهب بها إلى الجحيم؛ فيزيد رعاياه. في حين يريد له الرّبّ الخيرَ، ويرسل ملائكته ورُسُله إليه، يهدونه إلى الخير ويحثّونه عليه حتّى يفوز بالنّعيم. غير أنّ المسرح الخُلُقيّ – في أواخر العصور الوسطي – زاد توجّهه إلى الإنسان ومشكلاته الخُلُقيّة ومعاناته في التّمسّك بالخير أو البُعد عن الشّرّ. وكان هذا الالتفاتُ البدايةَ الّتي انطلق منها مسرح عصر النّهضة.

فمسرح عصر النّهضة اتّجه، نهائيّاً، إلى الإنسان، ووجد الخيرَ والشّرَّ في حياته نفسها؛ فالحياة ملأى بنماذج الأخيار والأشرار، والخير والشّرّ لا يعنيان الخيرَ الدّينيَّ أو الشّرّ الدّينيّ بالضّرورة، بل هناك مشكلات خلقيّة إنسانيّة عميقة تثيرها علاقة البشر كلّ منهم بالآخرين، ومن خلال هذه العلاقات تبرز المشكلة الخلقيّة بوصفها مشكلة إنسانيّة بالدّرجة الأولى.

والشّخصيّة الشّرّيرة، في مثل هذا المسرح، إنسانيّة ضرورة؛ لأنّ شرّها ينبع من ذات نفسها، لا يحتاج إلى إغواء شيطان، بل إنّ له دوافعَه الخاصّة وظروفه وتجلّياته. إنّ ياجو أو جونريل وريجان أو إدموند أو كلوديوس أو ريتشارد الثّالث أو شيلوك أو باراباس أو غيرهم لا يحتاجون إلى شيطان يوسوس لهم ويحسّن لهم ما يفعلون، بل يفعل كلّ واحد منهم ما يفعله بدوافعه الخاصّة وبكامل وعيه وإرادته.

وحتّى حين تظهر الشّياطين أو الملائكة في مثل هذا المسرح لا تظهر بوصفها الدّافع إلى الشّرّ أو إلى الخير، بل تظهر بوصفها مجرّد عوامل مساعِدة. ففاوستوس – عند مارلو – هو الّذي يسعى إلى الشّيطان ويعقد معه عَقده، وحين تظهر له ملائكة النّعيم وملائكة الجحيم، يحاول كلّ فريق أن يقنعه، وحسب، بأن يسير في طريق الخير أو الشّرّ، لكنّ النّتيجة النّهائيّة هي مسئوليّة فاوستوس الخاصّة، والطّريق الّذي يقطعه هو طريقه الخاصّ الّذي يقنعنا بأنّه كان لا بدّ أن يسير فيه، ولو لم يحضر له الشّيطان نفسه؛ لأنّ بناءه النّفسيّ يجعل قَطْعَه هذا الطّريقَ نهايةً لا محيص عنها، مع علمه التّام بالمصير المظلم الّذي ينتظره في نهاية هذا الطّريق.

هذا الخطّ الإنسانيّ، وبعد أن ازداد عمقاً في تصوير الشّخصيّة الشّرّيرة مع دراسات النّفسيّين والاجتماعيّين وعلماء الوراثة والبيئة، وبعد أن كان الشّيطان يتربّع وحده على عرش الشّرّ، ثمّ أصبح الإنسان ذو الملامح الشّيطانيّة – في الأغلب الأعمّ – هو هذا الشّرّيرَ، أخذ الكُتّاب يضعون أيديهم على عوامل أخرى لتفسير الجوانب الشّرّيرة في الإنسان والمجتمع، من مثل عوامل الجنس والبيئة والوراثة واللاّوعي وغير ذلك. وتحوّل الشّيطان، في مثل هذه الأعمال، إلى مجرّد رمز للجانب المظلم من النّفس الإنسانيّة؛ أي أنّ الشّيطان أصبح في داخل الإنسان لا في خارجه.

لكنّ العالم تعرض، منذ القرن التّاسع عشر، لعوامل سياسيّة واقتصاديّة جعلت المسرحَ يخرج عن دائرة البحث داخل الإنسان وحسب، بل اتّجه إلى خارجه كذلك؛ إلى علاقات القوى داخل المجتمع الواحد، ثمّ بين بعض الدول وبعضها الآخر؛ ليحلّل العواملَ الّتي انتهت إلى شرورٍ جمّة في حياة البشر، أبرزها حركةُ الاستعمار، والحروب العالميّة، والتّفرقة العنصريّة وغيرها، ثمّ تلك الّتي أفرخت – داخل المجتمع – ظواهرَ من مثل الفقر، وسوء توزيع الثّروة واحتكارها، والطّغيان الفرديّ في مراكز الحُكم..إلخ. باختصار؛ لا مبالغة في القول: إنّ الشّخصيّة الشّرّيرة في المسرح حملتْ – وما تزال – هومَ الإنسان الخُلقيّة المتّصلة بمشكلاته الإنسانيّة والحضاريّة والاجتماعيّة والسّياسيّة، منذ عصر النّهضة الأوروبيّة حتّى الآن. فالأخلاق – هنا – لا تقف عند حدود الفكرة الدّينيّة، وحدها، عن الأخلاق، بل اتّسعت لتستوعب سلوكيّات الإنسان ومعاملاته لإخوته من البشر، على المستوى الفرديّ، والاجتماعيّ، والسّياسيّ، والاقتصاديّ، بل حتّى على مستوى القُوى النّفسيّة، وحتّى آماله في حياة أفضل.

والشّخصيّة الشّرّيرة المُتقنَة التّصوير، الحيّة، الفاعلة، شخصيّةٌ ذات جاذبية آسرة، يُخشَى من أثرها دائماً – فنيّاً وخُلقيّاً – على الشّخصيّة الخيّرة. فمن المنتظر في رسم هذه الشّخصيّة أن يقيم الكاتب توازناً، غاية في الدِّقّة، بين جودة رسمها فنيّاً، والأثر المنفّر الّذي ينبغي أن تتركه في نفس المتلقّي خُلقيّاً. ويدخل في هذا التّوازن – بطبيعة الحال – رسم الشّخصيّة المقابلة، الخيّرة أو الشّرّيرة. ولقد أشرنا آنفاً إلى ضرورة وجود هذا التّعادل، في القوّة، بين الشّخصيّة الخيّرة والشّخصيّة الشّرّيرة، لكنّ المسألة – هنا – لا تقف عند حدود توازي القوى، بل تجاوزها إلى ضرورة التّوازن الفنّيّ الدّقيق في رسم كلّ شخصيّة منهما؛ لأنّ الجودة في رسم إحداهما على حساب الأخرى يرجّح كفّتَها، ولو حدث هذا لصالح الشّخصيّة الشّرّيرة فلن يحمى شرُّها الشّخصيةَ الخيّرةَ من السّقوط في نفس المتلقّي، بل إنّه سيجد في نفسه ميلاً قويّاً إلى الشّخصيّة الشّرّيرة لجودة رسمها الفنّيّ، وسيجد مجاهداتِ الشّخصيّة الخيّرة – في المقابل – باردةً، ثقيلةً، لا

معنى لها! وهذا ما يقع فيه كثيرٌ من الكُتّاب، حيث يتصوّرون أنّ مجرّد اتّصاف الشّخصيّة بالخير، ونطقها بالحكمة، وخطابتها الخلقيّة الزّاعقة يحميها من السّقوط! وعلى العكس، يتصوّرون أنّ الأثر المُنفِّر مضمون، مهما يكن وضع الشّخصيّة، ما دامت شرّيرة، ناسين أنّ المسرح هو فنّ التّوازنات الدّقيقة في رسم كلّ عنصر من عناصر المسرحيّة على حِدة، وداخل الوَحدة الكلّيّة للمسرحيّة.

ومن جهة أخرى يُخشى أن تجور الجودة الفنّـيّة على الأثر المُنفِّر المفترَض أن تتركه الشّخصيّة الشّرّيرة في نفس المتفرّج — إلاّ إذا كان الأثر الطّيّب للشّخصيّة الشّرّيرة مطلوباً ومقصوداً منذ البداية؛ لأنّ هذا يعني أن تتغيّر الخُطّة المسرحيّة تماماً بكلّ عناصرها، كما يعني أن تتحوّل الشّخصيّة عن سبيلها المطروق إلى أن تكون شخصيّة مأسويّة، مثلاً، كما فعل الرّومانسيّون مع الشّيطان وقابيل واليهوديّ التّائه وغيرها من النّماذج الشّرّيرة - وإنّما الحديث هنا يدور حول شخصيّة شرّيرة مقصود منها أن تمثّل الشّرّ، وأن تُنفِّر منه، ثمّ إذا بها تتوهّج فنّيّاً، وتجذب الأضواءَ من الشّخصيّات الأخرى، وتصبح مُقنعة بشرّها للمتلقّي؛ فيتحوّل إلى التّعاطف معها بدلاً من أن ينفر منها، كما خطّط الكاتبُ بداية. حينئذ ستضيع معالم الأثر الكُلّيّ للمسرحيّة، ويتشتّت هدفُها؛ لأنّ التّوازن بين الشّخصيّات قد اختلّ، ثمّ اختل، أيضاً، التّوازن داخل الشّخصيّة الواحدة، بين سبيل الكاتب في رسمها، والأثر الّذي استهدفه من ورائها. هذا، مع ملاحظة أنّ الإنسان — في داخله — أكثر ميلاً إلى الشّرّ منه إلى الخير، وأشدّ إعجاباً بالشّخصيّة الشّرّيرة منه بالشّخصيّة الخَيِّرة، وأشدّ ارتباطاً بالحياة والحركة من ارتباطه بالخُطَب والمواعظ. وبناء على هذا فلو صادف الشّخصيّةَ الشّرّيرة المُتقَنَة الرّسم، الممتلئة بالحركة والحيويّة لامتلأ إعجاباً بها دون أن يدري، وقد لا يجد لهذا تفسيراً واضحاً.

فالشّخصيّة الشّرّيرة أكثر تعقيداً وأشدّ خطورةً في استخدامها من أيّ شخصيّة مسرحيّة أخرى؛ الأمر الّذي يدعو بعضَ الكُتّاب — في كثير من الأحوال - إلى الاكتفاء بالأنماط الشّرّيرة الجاهزة والمتداوَلة دون إجهاد النّفس كثيراً في تحويل هذا النّمط إلى شخصيّة ممتلئة لحماً ودماً. أمّا الكاتب الّذي يتصدّى لمهمّة الخروج من أَسْر السّائد والمألوف من الأنماط الشّرّيرة، أو على الأقلّ لتحويل نمط إلى شخصيّة حيّة، فإنّه يواجه تحدّياً خطيراً؛ لكثرة الأنماط الشّرّيرة، وسيادتها على عقول الجماهير، وللمحاذير الخطيرة الّتي أشرت إليها آنفا.

والكُتّاب في الغرب كفّوا، أو كادوا، عن اللّجوء إلى النّماذج فوق البشريّة من الشّخصيّة الشّرّيرة (بل كفّوا أيضاً، في أغلب الأعمال الكبيرة، عن استخدام الشّخصـيّة الشّـرّيرة أصـلاً)

كالشّيطان والجنّ وغيرها؛ لأنّ المتفرّج لم يَعُد يؤمن بها، أو يهتمّ بوجودها، بل تحوّلت عندهم – كما أشرتُ – إلى رمز على قوّة مظلمة من قُوى النّفس البشريّة. لكن لا مانع من استخدامها – على أيّة حال – بشرط أن تتحوّل إلى شخصيّة معقولة في إطار الاحتمال، وأن يقلّ في رسمها استخدام العناصر السّحريّة أو الغيبيّة المؤثّرة على قدرات الإنسان بنحو أو بآخر، وأن يحتفظ للشّخصيّة الإنسانيّة بقوامها المتماسك وحرّيّة إرادتها وحركتها وتصرّفها، وإلاّ فقدت قدرتها على الإقناع، من جهة، وقضت على الشّخصيّة المقابلة لها، من جهة أخرى.

* * * * * *

* * *

البــاب الثّانــي

النّماذج الشّرّيرة في المسرح المصريّ

مدخـــل :

يتعامل هذا الباب تطبيقاً – في فصوله الثّلاثة – مع النّماذج الشّرّيرة في الأدب المسرحيّ المصريّ. والمنهج الّذي يقوم عليه كلّ فصل هو تأصيل النّموذج الشّرّير – فنّـــيّاً – بعد تأصيله حضاريّاً في الباب الأوّل، ثمّ اختيار أشهر الأعمال الأدبيّة الّتي تناولته، وتحليلها، أو تحليل الأعمال التي أثّرت – بشكل أو بآخر – على تناول النّموذج في أدبنا المسرحيّ. ثم يتبع ذلك تحليل الأعمال المسرحيّة المصريّة. وفي هذا الإطار كان لا بدّ من الاختيار؛ أعني اختيار الأعمال الأدبيّة المسرحيّة الّتي ستدخل في إطار التّحليل؛ حتى لا أضطّر إلى تكرار الكلام في كلّ عمل مسرحيّ جديد عن السّمات نفسها والملامح نفسها؛ فاخترتُ ما أظنُّ أنّه أكثر الأعمال دلالة في تصوير النّموذج الشّرّير، أو الأعمال الّتي تضيف جديداً فيه، وهى الأعمال – في الوقت نفسه – الّتي تعالج أكثر قضايا العصر – المحلّيّة والإنسانيّة – دلالة في مسرحنا، ضارباً صفحاً عن أعمال أخرى لا تضيف جديداً إلى تصوير النّموذج أو معالجة مشكلات العصر. وقد يكون الاختيار هنا حُكماً نقديّاً في بعض الأحوال، لكنّه – في أغلبها – ضرورة يدفع إليها التّنسيق العلميّ وحده.

وسوف يلاحظ القارئ أنّ النّماذج المختارة بينها نقاط لقاء، بل تداخُل – أحياناً – لا جدال حولها. من ذلك أنّ السّمات الأساسيّة في الشّيطان تنتقل إلى الشّيطان البشريّ بنصّها، لكن الفرق هنا واضح، بين شخصيّة فوق إنسانيّة (مطلقة)، وشخصيّة أخرى فيها كلّ ما في البشر – على الرّغم من شرّها – من سمات. كما يشترك النّموذج المكيافيلّيّ – مثلاً – مع النّموذج الشّيطانيّ – الشّيطان ومَن يقوم بدوره من البشر – في سمة استغلال الآخرين أدواتٍ في خططهم الشّرّيرة، وفي القسوة والحقد والجحود. لكنّ المكيافيلّيّ بشر يحمل ما للبشر من قدرات ونقاط ضعف أيضاً، ومن جهة أخرى فالوسوسة و "الإغواء" سمة الشّيطان البشريّ، في حين تميّز المؤامرة الشّخصيّة المكيافيلّيّة...وهكذا. فما أريد تأكيده هنا هو أنّ هذه النّماذج ليست منفصلة بحدود واضحة جامعة مانعة – كما يقول المَناطقة – بل هي متداخلة في أغلب الأحيان، لولا سمات فارقة لهذا النّموذج أو ذاك.

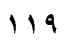
ولا جدال أيضاً في أنّ هذا الباب لا يغطي المسرح المصريّ كلّه، ولا يتناول كلّ المسرحيّات المكتوبة بالفصحى في أدبنا، لما ذكرتُه من ضرورات البحث؛ الأمر الّذي قد يترك انطباعاً بأنّ البحث لا يغطي النّماذج الشّرّيرة كلّها في المسرح المصريّ. وهذا غير صحيح؛ لأنّ

القراءة الممعنة لأدبنا المسرحيّ – بل لمسرحنا كلّه – لا بدّ أن تنتهي بالشّخصيّات الشّرّيرة كلّها فيه إلى هذه النّماذج نفسها، أو إلى تنويعات – أغلبها مبتور – عليها.

* * * * * *

الفصـــل الأوّل

النّمــوذج الشّيطانـــيّ



١- الشّيطان

مرّت البشريّة – كم رأينا، في غير الفكر الدّينيّ – في تشخيصها قوّة الشّرّ الكونيّة بمراحل عدّة قبل أن تجسّدها آخرَ الأمر في الشّيطان. والشّيطان يقف زاوية في مثلث، زاويتاه الأخريان: الله، تعالى، والإنسان. فعلاقته بالله، تعالى، علاقة عصيان للأمر، وتمرُّد على النّواميس، واعتراض على السُّنن الكونيّة. لكنّه – في الوقت نفسه – تحقيقٌ - من حيث لم يُرِدْ - لمشيئة الرّبّ، سبحانه، في الكون، وللنواميس الّتي تمرّد عليها نفسها.

أمّا علاقته بالإنسان فقد حكمها العداء المتبادَل؛ لأنّ الشّيطان – في نظر الإنسان – **[يأمر بالفحشاء والمنكر]** ويحضّ على الشّرّ ويوسوس به، في حين ينظر الشّيطانُ إلى الإنسان نظرةَ الحاقد على مكانته من ربّه، ويرى فيه غريمه الّذي طُرد بسببه من رحمة الله، وهو – في الوقت نفسه – مجال تمرّده وعصيانه ومّجلَى ما يتصوّر أنّه قوّته وسلطانه.

ولقد سبق أن عرضنا لتطوّر الشّخصيّة الشّرّيرة، من الدّيانات الأسطوريّة إلى الدّيانات السّماويّة(١٩٤)، ونضيف هنا أنّ الشُّرّاح الدّينيّين – كما يقول العقّاد(١٩٥) - حاولوا أن يلخّصوا "الشّيطنة" في صفة واحدة تجمع عنصرها ويقوم بها كيانها؛ "فذكروا الكبرياء، وذكروا العصيان، وذكروا الحسد، وذكروا الكراهية، وذكروا الباطل والخداع"، غير أنّ هذا التّصوّر الدّينيّ لم يكن إلاّ تصوّراً واحداً بين تصوّرات أخرى أبدعها الأدباء على مرّ العصور لشخصيّة الشّيطان. كما ظهر الشّيطان في القصص الشّعبيّ الدّينيّ وفي المسرحيّات الدّينيّة والأخلاقيّة في العصور الوسطى الأوروبّيّة، محتفظاً – في هذا المسرح – بصورته الدّينيّة الأساسيّة؛ أي بوصفه عدوّاً للإنسان يوسوس له؛ ليغريه بالشّرّ حتّى يطرد الإنسان – كم طُرِد هو – من رحمة ربّه؛ تحقيقاً لتمرّده الّذي واجه به الله وتحدّاه في مخلوقاته.

---

(١٩٤) الفصل الأوّل من الباب الأوّل من هذا البحث. مع ملاحظة أنّي لم أعد من المؤمنين بأوّليّة الأسطورة على الدّين السّماويّ؛ فالدّين السّماويّ هو الأصل، ثمّ ينحرف البشر، بعدُ، إلى "الدّيانات" الأسطوريّة!

(١٩٥) العقّاد: إبليس، ص٣٧.

شيطان فاوست بين الأسطورة والمسرح:

برزت شخصيّة الشّيطان، بوصفها شخصيّة أدبيّة، في أوّل عمل أدبيّ – مسرحيّ يُكتب عن فاوست، أعني مسرحيّة الشّاعر الإنجليزيّ **كريستوفر مارلو** Christopher Marlow (١٥٦٤ – ١٥٩٣م) "**التّاريخ المأسويّ للدّكتور فاوستوس** The Tragic History of Dr. Faustus"[١٩٦]، الّتي تهمّنا هنا مع مسرحيّة الشّاعر الألمانيّ **جوته** Goethe (١٧٤٩ – ١٨٣٢م) "فاوست Faust"؛ لصلتهما المباشرة بالأعمال العربيّة عن فاوست، ولأنّ الشّيطان يتجلّى فيهما شخصيّة أساسيّة، ثمّ لتأثيرهما المباشر – مع ملحمة **ميلتون** John Milton "الفردوس المفقود Paradise Lost" – في تصوّر شخصيّة الشّيطان، كما سنرى.

في الأسطورة:

وحكاية فاوست الأسطوريّة تصوّر الشّيطان على أنّه مُعاذ الإنسان، وأنّه يسهل عليه اصطياده إذا حَزَبت الإنسانَ أمورُ السّحر والشّعوذة والملاذّ الحسّيّة الدّنيئة؛ فيلجأ إلى الشّيطان الّذي يتقاضى ثمَنَه من الضّحيّة هرطقةً وتجديفاً في حقّ الله لتستقرّ رُوح الإنسان، في النّهاية، في الجحيم. وهذا ما حدث تماماً لفاوست – سواء حمل هذا الاسم، أو اسمَ سيبريان الأنطاكيّ، أو اسمَ صلاح الدّين – حيث يلجأ إلى المعرفة الشّيطانيّة بعد أن رفض الحدودَ التي تحدّ المعرفة البشريّة، وتجعلها قاصرةً عن الوفاء بحاجة العقول المتطلّعة دوماً إلى المعرفة الشّاملة. ومن الطّبيعيّ أن يسقط فاوست – بسبب هذا التّطلّع غير المشروع – سقوطاً يصبح عبرة لكلّ مَن تسوّل له نفسه مجاوزة الحدود الّتي رسمها الرّبّ للمعرفة البشريّة، ومن ثمّ للأخلاق والسّلوك.

ولقد ظلّ الشّيطان في الأسطورة بملامحه الدّينيّة المعروفة. فهو – كالإنسان – محدود المعرفة (حقّاً، إنّه يعرف أكثر مما يعرف الإنسان، لكنّه لا يعرف كلّ شيء)، وهو ملاك ساقط، تمرّد على الرب؛ فأورده تمرّدُه – ومَن والاه – الجحيم. وهو لا يستطيع أن يقدّم للإنسان إلاّ بعض حِيَل السّحر والشّعوذة، وبعض المُتَع الحسّيّة الزّائلة، وكثيراً من الشّكّ والجدل.

الشّيطان في عمل مارلو:

(١٩٦) الأصل الإنجليزيّ بهذا العنوان، وترجمها إلى العربيّة نظمي خليل بعنوان "مأساة الدّكتور فوست" في سلسلة روائع المسرح العالميّ ٢٥، وزارة الثّقافة- القاهرة، د.ت، وإلى الطّبعة العربيّة ستكون الإحالات في المتن.

وقد انتقلت هذه الأسطورة مترجَمة – في شكل كتاب شعبيّ – إلى الإنجليزيّة، فاحتذاها مارلو في مسرحيّته السّالفة الذّكر. وعلى الرّغم من شيوع شخصيّة الشّيطان – على ما أشرتُ سابقاً – في مسرح العصور الوسطى وفي المسرح الشّعبيّ في عصر مارلو، فقد كانت المرّة الأولى – حتّى قبل ميلتون نفسه – الّتي تحظى فيها الشّخصيّة بعناية فنّـيّة تجعل منها – إلى حدٍّ كبير – شخصيّة فنّـيّة، واضحة السّمات، لافتة للأنظار، بل – أحياناً – سارقة للأضواء[١٩٧].

و**مفيستوفليس** (الشّيطان) عند مارلو يغري فاوست بالطّموح إلى مكانة الإله: "ولتكنْ على الأرض كالإله في السّماء سيّداً متسلّطاً على سائر العناصر" (ص٣٤)، ويلفت إليه بقوّة حين يُوصَف بأنّه ملاك ساقط، غضب عليه الرّبّ "لطموحه وكبريائه ووقاحته"، وأنّه بجنوده يحمل الجحيم معه حيثما يذهب؛ لأنّ الجحيم الحقيقيّ هو الحرمان "من رؤية العليّ العظيم ومن نعيم الجنّة الأبديّ الّذي ذقته" (ص٤٧)، وهو عذاب يفوق ألف جحيم وجحيم؛ ولهذا، فهو يبحث عن السّلوى في إغواء الآخرين ليشاركوه عذابَه: "إنّه لمّا يغري الأشرارَ أن يشاركهم الآخرون في عذابهم" (ص٥٨). بل إنّ **مفيستوفيليس** يبدى إخلاصاً شديداً وصدقاً في الإجابة عن أسئلة فاوستوس، حتّى قبل أن يعقد عقده معه؛ فلا يخفي عنه الوصف الحقيقيّ لِمَا هو مقدم عليه – "الشّرّ" – ولا النّتيجة الحتميّة المتوقّعة له – "العذاب" و"اللّعنة" – وهو ليس عذاباً هيّناً، بل "عذاب عظيم" و"لعنة أبديّة". لكنّ **مفيستوفيليس** لا يجيب عن أسئلة فاوستوس كلّها، بل يمتنع عن الإجابة عن الأسئلة الّتي تتعلّق بقدرة الله على الخلق، ويدعوه، بدلاً من إلقائها، أن يفكّر في الجحيم. كما أنّه يجيب فاوستوس إلى ما يطلبه كلّه، حتّى الرّحلات في الزّمان البعيد والأماكن القصيّة، ويقدّم له النّساء والخمر والذّهب، ويعلّمه أسرار الفلك وفنون السّحر، لكنّه يرفض أن يحضر له زوجة: "صه يا فاوستوس – فما الزّواج إلاّ لعبة تقليديّة؛ فلا تفكّر فيه بعد ذلك إذا كنتَ تحبّني حقّاً. أمّا المرأة الّتي تعشقها عينكَ فسيظفر بها قلبك، ولو كانت فاضلة مثل بنيلوب، عاقلة مثل ملكة سبأ، أو جميلة كما كان إبليس قبل سقوطه..." (ص٦٤). ذلك أنّ الزّواج فضيلة يحاول الشّيطان أن يبعد أتباعه عنها.

وفيما عدا هذه النّقاط يظلّ **مفيستوفيليس** الشّيطانَ التّقليديّ الشّائعة صورتُه في التّراث الدّينيّ والشّعبيّ. والصّورة نفسها الّتي قدّمناها صورة تقليديّة إلى حدٍّ بعيد، لكنّ تأكيد مارلو بعض

---

(١٩٧) انظر: J.W. Smeed, Faust in Literature, P.39.
وقد عرض الباحث هذا الكتاب في فصول: مج٢، ع٣، ص٢٥٠ – ٢٥٤.

الصّفات، الّتي قد تترك في نفس المتلقّي – قارئاً أو متفرّجاً – انطباعاً بنوع من التّعاطف المستتر مع الشّيطان وعذابه وطموحه وكبريائه وثورته، هو الجديد على شخصيّة الشّيطان الّتي عرفتها المسرحيّة الدّينيّة والشّعبيّة.

الشّيطان في "فاوست" جوته :

أمّا شيطان جوته فهو واحد من أعظم النّماذج الفنّيّة الّتي أبدعت في رسمها قرائحُ الكتّاب. وقد رسم جوته شخصيّته مستفيداً من كلّ ما تحت يده من تراث دينيّ – مسيحيّ ويهوديّ – وشعبيّ أيضاً. فقد أفاد جوته من سفر أيوب في رسم صورة الرّهان بين الرّبّ والشّيطان على روح فاوست، كما أفاد من التّصوّرات القبّاليّة[١٩٨] والصّوفيّة آراءه عن رُوح الأرض ودور الشّيطان في الكون[١٩٩]...وغير ذلك.

وإلى جانب هذه التّصوّرات الدّينيّة والشّعبيّة – الّتي طبعت **مفيستو** جوته بطابعها؛ فهناك أيضاً السّمات الخاصّة الّتي أضفتها روح جوته نفسه وقدرته الفنّيّة على شيطانه. فمفيستو – عند جوته – هو "نقيض الإيمان والتّفاؤل، وتجسيدٌ لرُوح السّخرية؛ فقليلون هم الّذين أمكنهم أن يهربوا من نظرته التّهكميّة المريرة". وهو واقعيّ، يؤكّد الحقيقة، حاضر البديهة، ذكيّ، يستمتع، إلى حدّ السّعادة الشّريرة، بما يفعل[٢٠٠].

هذه السّمات الذّاتيّة الّتي أضفاها جوته على شيطانه تجعلنا ننظر إلى هذه الشّخصيّة، لا بوصفها أصداء أو أمشاجاً من تصوّرات سابقة رُتقت لتصنع ثوباً يلبسه مفيستو، بل ينبغي أن ننظر إليها بوصفها شخصيّة حيّة متكاملة لها مقومات حياتها الخاصّة المختلفة عن أيّة صورة أخرى

(١٩٨) القبّالة طائفة يهوديّة تؤمن بالمعرفة الباطنيّة والفيض الإلهيّ – في جانبها النّظريّ – أما عمليّاً فهي أقرب إلى السّحر الّذي يستخدم التّسبيح باسم الله (!) ورموز الحروف والأرقام الأوليّة لتحقيق الغايات. وترتبط القبّالة بعدد من العلوم السّحريّة، مثل التّنجيم والسّيمياء والفراسة وقراءة الكفّ وعمل الأحجبة وتحضير الأرواح. د. عبد الوهّاب المسيري: موسوعة المصطلحات مادة، القبّالة.

(١٩٩) راجع المحاولة الّتي قام بها سميد في كتابه المذكور لتعرُّف مصادر جوته في رسم شخصيّة مفيستو، وأيضاً مقدّمة د. مصطفى ماهر لترجمة "فاوست في الصّياغة الأولى" (أُور فاوست)، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ١٩٧٥م.

(٢٠٠) Smeed, op. Cit. P.45 ، وفصول: السّابق، ٢٥٢.

للشّيطان في التّراث الدّينيّ أو الشّعبيّ أو حتّى الأدبيّ[٢٠١]. وإن كان هذا – بطبيعة الحال – لا ينفي البحث في تأثُّرات جوته الّتي ضربت في أكثر من اتّجاه، لكن – مرّة أخرى – لا لنمزّق الشّخصيّة ونتركها في النّهاية أجزاء لا رابط بينها، إنّما لنرى كيف تفاعلت هذه العناصر في نفس جوته؛ فأعادها شخصيّة متكاملة، حيّة، ذاتيّة الملامح، لا تلتبس بأيّة شخصيّة أخرى. ولعلّ هذا هو ما جعل لهذه الشّخصيّة جاذبيّتها الآسرة الّتي نَدَر أن استطاع كاتب بعد جوته أن يفلت من براثن تأثيرها الباهر.

الشّيطان في "الفردوس المفقود" لميلتون:

بين العمليْن الكبيريْن عن فاوست، عمل مارلو وعمل جوته، كانت ملحمة الشّاعر الإنجليزيّ جون ميلتون (١٦٠٨ – ١٦٧٤م) "الفردوس المفقود Paradise Lost" الّتي نُشرت لأوّل مرّة في سنة ١٦٦٧. وفي هذا العمل يخرج الشّيطان من ثوبه المعتاد؛ ليصبح في صورة أقرب "إلى أبطال المأساة من البشر"[٢٠٢]؛ فهو ما يزال يحتفظ بعلوّ القامة وبعض ملامح السّموّ القديم، لكنّه اليوم فاسق منحطّ[٢٠٣].

بدأ تمرّد الشّيطان – في ملحمة ميلتون – "نبيلاً، حين حارب في سبيل الحرّيّة، ثمّ ما لبث أن انحدر، في الوقت نفسه تقريباً، إلى الحرب من أجل الكرامة والسّيطرة والمجد والصّيت؛ فلمّا هُزم انحدر إلى خطّته الكبيرة – الّتي تشكّل موضوع الملحمة الرّئيسيّ – خطّة تدمير مخلوقيْن لم يسيئا إليه قطّ؛ لا لانتصارٍ هذه المرّة، وإنّما مضايقةً لعدوّ لا يستطيع أن يهاجمه بشكل سافر. ويقوده هذا إلى التّجسُّس على الأرض لهدف سياسيّ أوّلاً، ثمّ التّجسّس حتّى على حبيبيْن في خلوة. وهكذا ينقلب من رئيسٍ للملائكة وإمبراطورٍ للجحيم إلى الشّيطان في صورته الهابطة الشّائعة. من البطل إلى القائد، ومن القائد إلى السّياسيّ، ومن السّياسيّ إلى المتلصّص الّذي لا يستنكف أن يصبح حتّى ضفدعة أو حيّة في نهاية المطاف"[٢٠٤]. ولم يقف تأثير شيطان ميلتون على هذا الجانب الجديد في

---

(٢٠١) Ibid; P.43، و "فصول" نفسه.

(٢٠٢) د. محمد عناني (مترجم): الفردوس المفقود لجون ميلتون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٢م، المقدمة، ص٦٣.

(٢٠٣) السابق: نفسه.

(٢٠٤) G.S. Lewis: A Preface to paradise Lost. Dxford 1961, P.9.

مقتبس من مقال د. حمدي السّكّوت: الشّيطان بين العقاد وميلتون، فصول، ع٤، مج١ ، ١٩٨١م ، ص١٧١.

تصوّر الشّيطان، بل أيضاً لما في رسم هذه الشّخصيّة من حيويّة دافقة تبدّت بها في الملحمة كلّها، وهي الحيويّة الّتي يصفها الشّاعر الإنجليزيّ شلي j. p. Shelly بقوله: إنّه "لا شيءَ" يفوق حيويّة شخصيّة الشّيطان كما عُبِّر عنها في "الفردوس المفقود"(٢٠٥).

هذه صورة عامّة تماماً عن ملامح شخصيّة الشّيطان في أعمال كلّ من مارلو وجوته عن فاوست، وميلتون في "الفردوس المفقود". أمّا التّفصيلات الدّقيقة، وتأثيرها على كتّابنا المسرحيّين فستظهر خلال التّعامل التّفصيليّ مع سمات الشّيطان في كلّ مسرحيّة من هذه المسرحيّات. كما سيظهر أيضاً أثر التّصوّر الإسلاميّ في هذه الأعمال، كما سنرى.

أهرمن وصنع الحاكم المطلق:

كان **محمّد فريد أبو حديد** أوّل كاتب مسرحيّ مصريّ يتناول **فاوست** في مسرحيّته "**عبد الشّيطان**"(٢٠٦). والمسرحيّة تبدأ – كالعادة في مسرحيّات "فاوست" – بطوبوز (فاوست) جالساً في حجرة مكتبه المتواضعة، غير المرتّبة، متأفّفاً من القراءة وتعبها، متسائلاً عن جدوى أن يضيع عمره بين "هذه القبور". ويتردّد عليه – في الوقت نفسه – رُسُل الدّائنين يطالبونه بالدّيون الّتي لهم عنده (نخمّن هذا، وإن لم يُذكر صراحةً في المسرحيّة). ويزيد ألَمَه ويأسَه أن يأتيه صديقه كِلْدي ويخبره أنّه خطب سادي، الّتي نفهم من لهجة طوبوز الحزينة المضطّربة أنّه يحبّها. ثمّ تأتي سادي نفسها؛ فيزداد طوبوز ألماً على ألم، لكنّه يحاول أن يتماسك.

وما أن يخرج كلدي وسادي وينفرد طوبوز بنفسه حتّى نرى مقدار تعبه وضيقه بالحياة؛ فقد أصبحت الحياة في نظره مُوحِشة سخيفة، بل هي سراب. ويقارن بين حظّه – هو الأديب النابه – وحظّ واحد ككلدي الّذي فضّلته سادي عليه؛ لمجرّد فوزه بمنصب مرموق مع كروان باشا صاحب شركات المناجم. وتكون النتيجة أن يكفر طوبوز بالقيم الإنسانيّة: "الوفاء! الكرامة! الفضيلة! (يضحك ساخرًا) العبقريّة! النّبوغ! (يضحك مرّة أخرى) أَوْلَى بي أن أصيح: الشّيطان! الشّيطان! هذا أَوْلَى بندائي. (يجلس على الكرسيّ قلقاً ويتأمّل المسدس)" (ص٢٢).

إنّه يفكّر في الانتحار، لكنّه يجبن، وحينئذ يطرق بابَه رجلٌ غريب المنظر، يعرُج في مِشيته، ويبتسم في تواضع متكلّف، وعليه ملابس سوداء، فإذا هو **أهرمن** (الشّيطان).

(٢٠٥) د. حمدي السّكّوت: نفسه.

(٢٠٦) عبد الشّيطان: دار المعارف– القاهرة، ١٩٤٥م. والمسرحيّة كُتبت سنة ١٩٢٩م. والإحالات في المتن.

يحاول أهرمن أن يغيّر نظرة طوبوز إلى الحياة، أو لِنَقُل إنّه يحاول تأكيد هذه المعاني الطّارئة على طوبوز، الّتي تؤكّد الكفر بالحياة وما فيها من قيم وفلسفة وكتب؛ فهذه الأوهام كلّها يستطيع "العظماء" التخلُّص منها! ثمّ يؤكّد له الوجهة الجديدة الّتي عليه أن يتّجه إليها: "الحياة. اللّذة. القوّة. السّطوة. هذه هي الحقائق". ويفرغ عليه أقوى ما في هذه الحياة الجديدة، وهو الذّهب، ثم يعرض عليه أن يكون حليفه أو مساعده أو عبده، لكنّ طوبوز يتردّد؛ فيسقيه أهرمن من شراب يحمله، فتتغيّر نظرته إلى الحياة تماماً: " الدنيا جميلة. ألوان ساحرة. زهور بديعة. الهواء عاطر. والفضاء ممتلئ بالموسيقى". وهكذا يستسلم طوبوز لأهرمن، الّذي يجرح ساعده ويطبع عليه خاتمه: "عبد الشّيطان"، ويخفيه بسوار من ذهب.

وفي الفصل الثّاني نرى طوبوز فيما أتاحه له أهرمن من غنى جعله "أكبر أغنياء جانبولاد"، كما نرى طرفاً من الحياة الّتي يعيشها بين أفراد الطّبقة الغنيّة المنحلّة في جانبولاد. ويسعى أهرمن جاهداً لإغراء طوبوز بسادي — الّتي تزوّجت — واستخدام خطاباتها للضّغط عليها حتّى تخضع له، لكنّ طوبوز يرفض. ونعرف كيف استطاع أهرمن أن يشترى المصانع والحقول — عن طريق صنائعه من الأغنياء — ويعطّلها عن العمل؛ فأصبح شعب بورانيا، وقد فقد كرامته "عبداً" لإحسان "عبد الشّيطان". لكنّ الوحيد الّذي استطاع أن يقف في وجه هذه الخطط كان قيسون بك، الّذي ما تزال مصانعه تدور وعمّاله يعملون. ويتّهم أهرمن طوبوز بالتّهاون مع قيسون بك لأنّه يحبّ ابنته ثريا. وأخيراً يعرض أهرمن على طوبوز أن يكون حاكماً على بورانيا؛ حتّى يتاح له التّحكّم الكامل في مصائرها؛ فالأغنياء قد يفقدون جدّة الحياة معهما فيتخلّون عنهما. وهما لن يستمرّا إلى الأبدّ في إطعام الفقراء. وإذ يبدي طوبوز استياءه من هذه الخطّة؛ لأنّه لا يحبّ أن يذلّ أحداً، كما يكره أن يذلّه أحد، يعالجه أهرمن بشرابه فيستمع إليه راضياً!

وتتلخّص خطّة أهرمن في تنفيذ عدّة أمور؛ منها: الزّجّ بالمعارضين في السّجون، أو نفيهم وتشريدهم، وحلّ النّقابات والجمعيّات والأحزاب وما يشبهها من تجمّعات، وأن يتحوّل الكُتّاب — بالذّهب أو الإرهاب — عن التّشدّق بحديث الحرّيّة والدّيمقراطيّة، ويكتبوا ما يُمْلَى عليهم. أمّا عامّة الشّعب فلهم المهرّجون والقرّادون يلهونهم عن قضاياهم وأمور حياتهم الجدّيّة، وما على طوبوز نفسه إلاّ أن يردّد لنفسه (أو يردّد عليه أهرمن!): إنّه السّيّد، الرّأس، أنْ لا أحدَ سواه في بورانيا.

وفي الفصل الثّالث يَهُول طوبوزَ – حاكمَ بورانيا الأعلى – ما يراه في أنحاء بلاده من مظاهر الفقر والمرض والقذارة والخراب، ويرفض الانصياع لأمر أهرمن له ألا يُمدّ قيسون بك بالفحم والبترول؛ حتّى تتوقّف مصانعه عن العمل، ويحطّم كأس الخمر الّتي يعطيها إياه أهرمن ليخضعه. ولا يجد أهرمن لهذا التّغيُّر في طوبوز إلاّ سبباً واحداً، هو الحبّ. إنّه يحبّ ثريا، الّتي أثّرتْ عليه – في رأى أهرمن – لمصلحة أبيها. لقد اتّفق طوبوز مع ثريا على الزّواج – الّذي يعارضه أهرمن بشدّة، بل يرفضه؛ لأنّ ثريا لا تريد مصلحة أبيها وحسب – كما يتصوّر أهرمن – بل تأخذ في إثارة نخوة طوبوز وتبصّره بمواطن الدّاء في بلاده، ويتعاهدان على العمل الجادّ لإزالة كلّ مظاهر الفقر والآلام في أنحاء بورانيا.

إذ ذاك لا يجد أهرمن بُدّاً من استخدام أمان – الّتي هجرت بيتها وأولادها من أجل طوبوز – الّذي رماها بعد أن قضى منها وَطَرَه – لتكشف أمام ثريا وأبيها سرّ علاقتها بطوبوز؛ فينصرفان وقد يئسا من إصلاح هذا الّذي استعبد نفسَه للشّيطان.

وعلى الرّغم من هذا لا يستسلم طوبوز، ولا يقبل العودة إلى "اللغة المعتادة" بينه وبين أهرمن ويتفاهمان، وأدرك أخيراً أنّه باع نفسَه "بتراب لامع"، وأنّ ما ظنّه سيجلب سعادته، جرّه إلى حياة تعسة ملأى بالآلام والدّنس. إنّه يتجرّأ ويطرد أهرمن، بل يرفع مسدّسه ليقتله، لكنّه – بطبيعة الحال – لا يصيبه. ويهدّده أهرمن، مؤكّداً أنّه سيندم وسيحتاج إليه ويناديه من جديد. ويخرج أهرمن، ويغرق طوبوز في ماضيه القذر بآثامه وجرائمه، فيظهر له شبح سادي – الّتي انتحرت بعد خيانتها زوجَها مع طوبوز – وتطلب منه أن يفتح القبر – قلبه – ويبحث فيه عن نفسه، ويتمنى هو لو يستطيع أن ينتزع هذا القلب من صدره!

ويقرّ قرار طوبوز على أن يرحل من هذه الأرض الّتي شهدت تعاسته، وما تزال تثير مخاوفه. ويكتشف أنّ ما كان يملك من ذهب أهرمن قد اختفى، وأن خاتم العبوديّة للشّيطان أصبح يغطّي جسده كلّه، فيستغيث بأهرمن مرّة أخرى، فلا تجيبه إلاّ ضحكاتُه السّاخرة المبتعدة. ويحاول طوبوز أن ينتحر من جديد، لكنّه – مرّة أخرى – يجبن عن لقاء الموت، وتدخل عليه طوائف من أهل بورانيا بصرخاتهم المختلطة بالضّحكات.

هذه هي الخطوط العريضة لمسرحيّة أبي حديد، وما يهمّنا منها هنا هو شخصيّة **أهرمن** (والاسم – كما تقدّم – لإله الظُّلمة الفارسيّ، الّذي يعيش في صراع أبديّ مع "**أهورامزد**"، إله النّور في معارك سجاليّة، حتّى يأتي أوان الانتصار النّهائي لإله النّور. وتقدَّم، أيضاً، أثره في تكوين

شخصيّة الشّيطان عند العبريّين، مع ملاحظة أنّ الأسماء جميعاً، تقريباً، في المسرحيّة تغلب عليها المسحة الفارسيّة!). أهرمن، هنا، يقوم بدور الشّيطان الّذي يعقد مع **طوبوز** – فاوست أبي حديد – صفقة يقوم بمقتضاها طوبوز بالائتمار بأمر أهرمن في كلّ ما يطلب منه، في مقابل أن يمنحه أهرمن الثّروةَ والسّطوةَ واللّذّةَ، بعد أن أنقذه أهرمن من يأسه الّذي غرق فيه، بعد خطبة سادي إلى صديقه كلدي.

وأهرمن لم يأتِ طوبوزَ – كشيطان مارلو – نتيجة ضيق المعرفة السّائدة برغبات فاوستس وطموحه إلى مرتبة إلهيّة يحاول تحقيقها عن طريق السّحر والشّيطان، وليس هو كشيطان جوته الّذي يأتي صاحبَه نتيجة تحدٍّ له مع الرّبّ على شخص فاوست، ويجد في تطلّعاته المعرفيّة والوجوديّة منفذاً ينفذ إليه منه. لكنّ أهرمن جاء طوبوز إذ رأى كُفره بكلّ ما كان يؤمن به، وضيقه بالحياة والنّاس، وشكّه في قيمة ما يكتب وما يقرأ، ثمّ في النّهاية بعد أن قضت خطبة كلدي، صديقه، لسادي على أمله في الحبّ، وفي آخر ما يربطه بالحياة، حتّى أنّه يشرع في الانتحار، لكنّه يجبن في آخر لحظة.

وفي هذه اللّحظة اليائسة يكون الطريق ممهَّداً لدخول الشّيطان، الّذي يعرف تماماً مَن يختار لصحبته، كما يعرف أيضاً متى يفتح ذراعيْه لضحاياه موقناً من النتيجة. فطوبوز، الأديب الفقير، الّذي لا يقرأ كتبَه إلاّ أصدقاؤه وتلاميذه، ويحيا حياة حقيرة في غرفة متواضعة، ويجد – فوق ذلك – من صنوف الآلام والإحباط ما يزرع اليأس عميقاً في نفسه؛ حتّى يندفع إلى محاولة الانتحار – مثل هذا الإنسان لا بدّ أن يكون فريسة سهلة لأحلام الغنى الّذي يعوّض فقرَه، والسّطوة الّتي تعوّض إهمال مجتمعه لإبداعه، واللّذّة الّتي تعوّض حرمانه من الحبّ والعلاقة السّويّة مع الجنس الآخر. طوبوز – إذن – مهيّأ تماماً – في هذه اللّحظة – بماضيه وحاضره – للارتماء في أحضان الشّيطان، بعد أن جبن بإزاء الموت.

وأهرمن يعرف مداخله إلى ضحاياه؛ إذ يبدأ بتملُّق عبقريّة طوبوز، الّذي يرفض هذا الملَق، بعد أن يئس من تأثير الكلمات – الّتي يصفها بأنّها جوفاء – على النّاس، حينئذ يمهّد أهرمن لنفسه عند طوبوز بإلقاء بذور الشّكّ في نفسه، في كلّ شيء، وبخاصّة في (الأسماء):

أهـــرمـــن: ".. ولكن ما قيمة الأسماء؟ إنّ هؤلاء النّاس جميعاً لا يحبّون إلاّ معرفة الأسماء وبعدها لا يهمّهم شيء. ولكنّك رجلٌ آخر. أرجو ألاّ تكون من عَبَدة الأسماء" (ص٢٥).

ويسهل على أهرمن، بعد أن يشكّك في (الاسم)، أن يشكّك في (المضمون) الّذي يحمله الاسم؛ لأنّ الاسم – في الحقيقة – هو الشّيء أو القيمة أو الفكرة الّتي يحملها، لا انفصال بينهما. لكنّ أهرمن لا يتوقّف عند هذا، بل يبدأ في تشكيك طوبوز في كلّ شيء، ويبدأ من الحالة الّتي وجد طوبوزَ عليها؛ فيحاول هدم رؤاه جميعاً؛ فالصّداقة سَراب، والحياة سراب، والكُتب سراب، والفلسفة سراب، وهذه العواطف الثّائرة سراب. ويتبع هذا بالتّمهيد للطّريق الجديد الّذي يريد لطوبوز أن يسير فيه؛ فيقول له: "لِمَ لا يأخذ النّاس الأشياء ويتركون الوهم؟ لِمَ لا يتركون السّراب؟ " (ص٢٦). أو يقول له : "دَعْ هذه الأوهام الّتي تملأ بها رأسكَ. وجّه نفسَكَ وجهة جديدة" (ص٢٧). وحين يسأله طوبوز عن هذه الوجهة الجديدة يقول له: "الحياة. اللّذة. القوّة. السّطوة. هذه هي الحقائق" (ص٢٨). ثمّ لا يجد كبير عناء في إقناع طوبوز بهذا الطّريق الجديد – أو قُلْ دفعه إليه – فصاحب البيت يأتي في هذه اللّحظات ليطلب ما تأخّر على طوبوز من أجر المسكن (ولا ندري أيّ شيطان دفعه في هذا الوقت بالذّات!)؛ فيتولّى أهرمن دفعه عنه.

وفي سبيل دفع أهرمن لطوبوز إلى الطّريق الجديد، وقد سبق وشكّكه في الأسماء - يلجأ إلى "لغة الواقع"؛ واقع الحياة اليوميّة الملموسة، من جهة، وواقع طوبوز نفسه، من جهة أخرى. إنّه يحدّثه عن الفئة الّتي "تتمتّع وتفوز، تتلذّذ وتسود، وبالاختصار تَرْكَب"، والفئة الأخرى الّتي "تُحْرَم وتخيب. تتألّم وتذلّ. وبالاختصار تُرْكَب"؛ كما يُتمّ له طوبوز نفسه، ويحدّثه أيضاً عن بساطة المسألة: القفزة الواحدة "امتلاك الذّهب". ولأنّ طوبوز يستبعد أن يتملك ذهباً حقيقيّاً، يساير أهرمن إلى النّهاية؛ فيفاجئه هذا بأن يقذف الذّهب تحت قدميه. ويجد طوبوز نفسه أمام الشّيطان حقّاً؛ فيسأله عن الثّمن، ويجد أهرمن أنّ الوقت صار مناسباً للحديث عن "الصّفقة"، الّتي لا يَرِد لها ذِكر قبل أن يشعر أنّ طوبوز قد صار لعبة بين يديه يحرّكه كيف يشاء.

أمّا "الصّفقة" الّتي يعرضها أهرمن على طوبوز فلا تقوم على أن يخدم أهرمن/ الشّيطان طوبوز مدّة من الوقت على أن يرهنه روحَه بعدها (كما في الأسطورة، وعند مارلو)، ولا على أن يخدمه ويُنيله ما يشاء حتّى يذوق طعم السّعادة المُثلَى فيطلب من الزّمن أن يتوقّف (كما عند جوته)، بل يريد أن يستعبد طوبوز روحَه لأهرمن بأن يصبح – كما يخفّف الأمر له – مساعدَه وحليفَه، لا يعصي له أمراً ولا يسأله عن شيء مما يأمره به.

والصّفقة المعقودة تقتضي العقد، الّذي سيتضمّن ما بين الطّرفين من شروط، لكنّ أهرمن لا يعتَدّ بمثل هذه العقود المكتوبة، ولا التّوقيع بالدّم، ولا ما شابه ذلك – إنّه يجرح طوبوز جرحاً بسيطاً للغاية في ساعده، ويختم بخاتمه على ساعده المدمَّى، فإذا كلمةٌ تنطبع على ساعده، لا تُمْحَي بذاتها، ولا يمكن محوها: "عبد الشيطان"؛ توثيقاً للعقد، وإيذاناً بالسّقوط المدوِّي لطوبوز في قبضة الشّيطان، وإرهاباً مستمرّاً له بكشف أمره أمام النّاس.

وبتطوّر الأحداث في المسرحيّة نعرف أنّ أهرمن لم يستعبد طوبوز ليفوز بروحه وحدها؛ فهدفه أشمل من هذا وأوسع. يطمع أهرمن، بالسّيطرة على روح طوبوز، في السّيطرة على أرواح أهل بورانيا جميعاً، وأن يرى الخراب يعمّ حقولَها ومصانعها ونفوس أهلها. إنّه يدفع طوبوز إلى السّيطرة على مصادر الطّاقة في بورانيا – الفحم والنّفط – للتحكُّم في حركة الإنتاج في المجتمع وفي حركة اقتصاده (ويا لها من فكرة عصريّة تماماً يكتشفها أبو حديد في ذلك الوقت المبكّر!)، حيث يستطيع التّحكّم في أصحاب رؤوس الأموال وفي حركة المصانع، وبالضّرورة في أرزاق العمّال. يحجب طوبوز – بإيعاز من أهرمن – هذه المصادر عن المصانع؛ فتتوقّف حركة العمل، وتعمّ البطالة، ويصبح الجميع عبيدًا لإحسان طوبوز – أو بالأحرى، عبيد أهرمن نفسه، الّذي يقول لطوبوز – سعيداً:

أهرمن : (يستمرّ باسمًا) حقولٌ جرداء ليس فيها عود واحد. بطالة عامّة. أصبح أهل بورانيا جميعاً من رعاياي. (يتردّد) أقصد رعاياك (ص١٠٧).

وحينئذ يصبحون – بالضّرورة – عبيداً للجهل والمرض والقذارة والكسل؛ يصبحون بشراً بلا أرواح، بغير كرامة؛ لأنّهم – بتعبير طوبوز – "فقدوا احترام النّفس. فقدوا الإنسانيّة" يوم فقدوا كرامة العمل. وهو لا يجعل طوبوز غنيّاً متحكّماً وحسب، بل يصل به إلى حكم بورانيا، حتّى يتحكّم – عن سند قانونيّ – في مصائر أهلها، الأغنياء والفقراء معاً، بما يملك من سلطة وما تحت يده من سطوة.

ودلالة استعباده لطوبوز – فوق ذلك – أنّه لا يريد روحه في الآخرة، أو يؤجّل الفوز بها ليزيد ضحاياه ضحيّةً تصحبه إلى الجحيم، بل يريد أن يفوز بروح طوبوز في الحياة الدّنيا، يسخّره فيما يشاء للتّحكّم فيه وفي النّاس. إنّه شيطان سياسيّ! كما سنرى بعد، لا يعنيه كثيرًا أن يقتنص روحاً يضيفها إلى سكّان الجحيم؛ الأمر الّذي يكاد يحوّل الموقف الفاوستي، أو – على الأقلّ –

يجعل في الموقف توازناً بين عطاء الشّيطان الفوريّ وعطاء طوبوز الفوريّ أيضاً. فأهرمن لا يبيع بالأجل، لكنّه يبيع بيعاً يتقاضى ثمنه في الحال.

أكثر من هذا أنّ عطاء طوبوز لأهرمن يكاد يفوق عطاء الأخير له! فطوبوز هو الخاسر، في النّهاية، في هذه الصّفقة. وهو موقف جديد تماماً في مسرحيّات فاوست كلّها.

ويحصّن أهرمن نفسَه ومساعدَه وحليفَه طوبوز بإقرار البديل في نفوس النّاس؛ يحرمهم من العمل، لكنّه ينشر بينهم الملاهي التّافهة الّتي تلتهم وقتهم بلا طائل، وتجعلهم في شغل دائم عن قضاياهم الحقيقيّة، قضايا العمل والكرامة والحرّيّة. فالشوارع تمتلئ بالقرود والقرّادين، وبالأطفال المتعاركين، والدِّيكة المتناقرة.

خُطّته مع الشّعب تقوم – إذن – على التّحكُّم في أرزاقه، وسلبه كرامته، وشلّ حركته، ثمّ إذلاله بعد ذلك؛ لأنّ الشّعوب – في رأي أهرمن – لا تخضع إلاّ إذا أذلّها حكّامها :

أهرمن : اسمع خُطّتي. هذا الشّعب الّذي نُطعمه، لا نستطيع أن نستمرّ على إطعامه. استمالته بهذه الوسيلة متعبة. يجب أن يخضع. يجب أن يسير كما نريد بغير استمالة.

طوبوز : بأيّ وسيلة؟

أهرمن : عندما نحكم.

طوبوز : ألاَ تطعم هؤلاء الجياع؟

جج

أهرمن : وما استفدنا إذن؟ الجوع. الجوع. هو أفضل الطُّرق وأقصرها إلى الغاية المقصودة. ألا تعرف المَثَل "أَجِعْ كلبَكَ يتبعْك"؟

طوبوز : لا أطيق التّفكير في هذا. مجرّد تصوّره يزعجني. لقد عرفتُ الجوع فيما مضي. ولا أحبّ أن أنشر هذا الوباء بين النّاس.

أهرمن : ضعف. هراء. وعلى كلّ حال فلستُ أقصد أن نجعلهم يموتون جوعاً. أقصد فقط أن نقدّم لهم من الطّعام القدرَ المناسبَ الّذي يحفظ الحياة فقط... (ص٩٣).

وبهذا يكون الشّعب مادّة طيّعة في يديه، يشكّلها كيف يشاء، أو تكون – كما يقول – عوناً له على نشر لوائه وإنفاذ خطّته.

أمّا هؤلاء الفقراء الّذين تجمّعوا وشكّلوا جماعات أو نقابات أو أحزاباً أو أيّ تجمّع آخر فيجب أن يتفرّقوا، وأن تُحلّ جماعاتهم وتُدمّر. ينبغي أن يؤمن كلّ فرد أنّ مصالحه وآراءه تتعارض كلّيّة مع مصالح الآخرين وآرائهم.

أهرمن : لا تضعف. كن صارماً. هذه الجماعات [النّقابات والأحزاب] لن توجد في بورانيا. نحطّمها. نفكّكها. لا نجعل أحداً يعرف الآخر. لا نجعل أحداً يضع يده في يد الآخر. ولماذا يجتمعون حول غيرنا؟ حولي...حولكَ أنت. أقصد حولكَ أنت (ص٩٧).

وبهذا يصبح كلّ فرد عدوّاً للآخرين، ويصبح الجميع لا تجمعهم إلاّ العداوة والفُرقة والبغضاء.

قد تجدي هذه الوسائل مع الفقراء، الّذين لا يستطيعون – إلاّ جزئيّاً، حتّى في أعتق الدّول ديمقراطيّةً – أن يتحكّموا في أرزاقهم، لكن ما العمل مع الأغنياء الّذين يقدرون – ولو جزئيّاً – أن يتحكّموا في أرزاقهم وآرائهم ومصائرهم؟ الإجابة عند أهرمن بسيطة جاهزة؛ فمَن لا تفلح معه خطّة التّخريب بقطع مصادر الطّاقة عن مصانعه، قد تفلح معه وسيلة أخرى: "السّجن. الاعتقال. التّشريد. النّفي. الاضطّهاد. ليس لهم إلاّ هذا أو..." – أو "الصّداقة" لطوبوز وأهرمن والقيام على تنفيذ خطّتهما لتدمير شعب بورانيا تدميراً كاملاً.

أهرمن – إذن – لم يكن يطمح إلى روح طوبوز وحده، بل طمح إلى أرواح أمّة بكاملها؛ حاول أن يستذلّها بحرمان الأفراد من العمل، ومن التّرابط والتّعاون؛ ومن ثمّ من الكرامة الإنسانيّة أو مجرّد البحث عنها.

ولكي يحتفظ أهرمن بشعب بورانيا في هذه الأوضاع المنحطّة كان لا بدّ أن يحتفظ بطوبوز، وأن يحرمه من كلّ شيء جميل أو إيجابيّ في الحياة. لقد أغرقه في الثّروة والقوّة والملذّات

(وكلّها زائفة، وهميّة!)، وحرمه – في الوقت نفسه – الحبَّ بمعناه الإيجابيّ؛ تلك العلاقة السّويّة السّامية الّتي تربط رجلاً بامرأة.

دفع أهرمن طوبوزَ إلى إفساد علاقته بحبيبته الأولى سادي، الّتي تزوّجت من صديقه كلدي بعد ذلك، حتّى انتهت حياتها بالانتحار؛ خلاصاً من عذاب ضميرها ومن طوبوز أيضاً. وحين يقع طوبوز – الحاكم هذه المرّة – في حبّ ثريا، ابنة قيسون بك، الّتي بدأت تفتح أمامه آفاقاً جديدة في الحياة، يتعرّف فيها على البسطاء من النّاس: يخدمهم، ويرفع من شأنهم، ويعملان معاً على إعادة الوجه المشرق للحياة في بورانيا - يدفع أهرمن المرأةَ السّاقطة أمان إلى إفساد هذه العلاقة السّويّة، مستغلاً رغبة أمان العارمة في الانتقام من طوبوز، الّذي كان على علاقة معها ثمّ هجرها هجراً غير جميل، ومستغلاًّ، أيضاً، متاجرتها في عِرضها بعد أن دمّرت حياتها وبيتها.

وهكذا يتمكّن أهرمن من حرمان طوبوز من الحبّ الحقيقيّ، الّذي كاد يفضي إلى علاقة شرعيّة إيجابيّة بين طوبوز وثريا، ومن ثمّ بينه وبين شعبه؛ لأنّ الشّيطان – ببساطة – لا يقرّ مثل هذه العلاقات الشّرعيّة؛ لأنّها "شرعيّة"، ولأنّها "إيجابيّة"؛ تجمّل وجه الحياة وتشارك في صنعها، في حين ترضيه العلاقات الفاسدة الّتي تدمّر الحياة وتشوّه وجهها. أمّا في حالة طوبوز، فبالإضافة إلى هذا كلّه، كانت علاقته بثريّا سبيله الوحيد إلى الخلاص الرُّوحيّ والمادّيّ من عبوديته للشّيطان، والعودة إلى شعبه من جديد. وإمعاناً في هذه الخطّة يحطّم أهرمن الزّهور الّتي يدخل بها الخادمُ حجرةَ طوبوز، ويغضب غضباً شديداً لمرآها. هذا هو الشّيطان، لا يمكنه أن يزرع الحبّ أو يرى أحداً يزرعه، وتمتلئ نفسه حقداً على الإنسان، ولا يمكن أن يقبل في حياته الحبّ أو الجمال.

فحقد أهرمن/ الشّيطان – إذن – هو المسوِّغ الوحيد لما يفعله بطوبوز – أو ما يدفع طوبوزَ إلى عمله بالنّاس – إنّه يسعى إلى أن يدمّر حياة الإنسان أو يشوّهها بلا سبب إلاّ هذا الحقد الأزليّ – الأبديّ على الإنسان؛ فهو يقول مرّة: "...فكرة الإنسان هذه هي الّتي تثير احتقاري"، وفي مرّة أخرى يدور هذا الحوار:

طوبوز : (بحنق) قُلْ إنّكَ عدوّ الإنسان وكفى.

أهرمن : الإنسان! (ساخراً) الصّلصال! الطّين العفن! (بحقد) الحَمَأ المسنون! أنا! أنا المُستَمَدّ من النّار المضيئة! أنا الطّريد؟ أنا اللّعين؟ أنا الشّيطان؟ (يضحك ضحكة جوفاء طويلة مزعجة) (ص ٥٥).

ولا يكفّ، بعد ذلك، عن استخدام هذه اللّهجة الحاقدة، الّتي يغلّفها، أحياناً، بادّعاء السّخرية، ولا يستطيع، في أكثر الأحيان، أن يخفي قدرَ ما فيها من هذا الحقد المدمِّر. وتكفي تصرفاته لكشف طويّة نفسه!

فهل انتصر أهرمن في النّهاية؟ يصعب الإجابة عن هذا السؤال؛ لأنّ الإجابة في المسرحيّة مركّبة[٢٠٧]. فمن وجهة النّظر الاجتماعيّة – إن شئنا تسميتها كذلك – لا نستطيع أن نقول إنّه حقّق هدفه تماماً؛ فبورانيا ما يزال فيها روح حرّ طليق، يحبّ البسطاء ويتألّم لألمهم ويعمل لمصلحتهم عملاً حيّاً فاعلاً، مثل قيسون بك وابنته ثريا، كما أنّ انسحابه من حياة طوبوز قد يعني بدء تقهقره من حياة بورانيا، الّتي تحيط بطوبوز – في النّهاية – ساخرة منه؛ إشارة إلى سخريتها من "أفاعيل" الشّيطان وعبده. وحتّى طوبوز نفسه لم تُدمَّر روحه تدميراً كاملاً؛ لأنّ حبّه – الحقيقيّ هذه المرّة لثريّا طهّر روحه، وجعله يقف صامداً في وجه أهرمن حتّى أجبره على الانسحاب من حياته، على الرّغم من أنّ أهرمن قد تركه – نفسيّاً وروحيّاً – في حال أسوء من الحال الّتي قابله عليها؛ دُمّر حبُّه مرّة أخرى، وفقد – فيما نتصوّر – ما كان يلوذ به من موهبة أدبيّة، ويزيد على هذا شعوره المُمضّ بالنّدم على ما جنى في حقّ أمّته كلّها – على الرّغم من هذا كلّه، وعلى الرغم من تحذيرات أهرمن بأنّه سيعود ليستدعيه من جديد، فإنّه يظلّ على موقفه الصُّلْب، على الأقلّ حتّى ينسحب أهرمن. هذا كلّه قد يشكّك في انتصار حقّقه أهرمن أو في قيمة ما وصل إليه مع طوبوز أو ما حقّقه في بورانيا.

غير أنّ أبا حديد يجعل أهرمن – هو الآخر – قويّاً إلى النّهاية، ويحذّر طوبوزَ، بثقة، من أنّه سيستنجد به، وعندئذ لن يجده، وهو ما يحدث حقّاً. إنّ طوبوز يظلّ يصرخ ليستعيد أهرمن؛ فلا يجد جواباً إلاّ ضحكاته الجوفاء؛ الأمر الّذي قد يشير إلى أنّه بذر بذرة الفساد في نفس طوبوز

---

(٢٠٧) عن الصّراع في المسرحيّة ومستوييْه: الاجتماعيّ والفرديّ، انظر د. عزّ الدّين إسماعيل: قضايا الإنسان، ص ٢١٧ – ٢١٩.

وفي حياة قومه، موقناً أنّها لا بدّ آتية ثمارها، ولو بعد حين، وأنّ الأمر لا يقتضي عودته مرّة أخرى إلى طوبوز ولا إلى بورانيا. وعلى أيّة حال، فسوف نرى – عند مناقشة شخصيّة طوبوز[٢٠٨] – كيف تدخّلت الطّبيعة السّياسيّة للمسرحيّة في تكييف هذه النّهاية – غير الحاسمة – للمسرحيّة.

ولقد كان المظهر الجسديّ لأهرمن في المسرحيّة مظهراً بشريّاً دائماً؛ فقد جاء طوبوزَ في هيئة رجل لا نستغرب من مظهره شيئاً، وليست له سمات تميّزه إلاّ أنّه يعرج ويلبس ثياباً سوداء؛ فكان طوبوز يراه، ورآه صاحب البيت، ورآه أيضاً ضيوف طوبوز دائماً، وما كان في نظرهم إلاّ مهرّجاً؛ لأنّه خفيف الحركة – على الرّغم من عرجه – يقوم بألعاب بهلوانيّة، نشيط.

وأهرمن يحبّ النّساء ويستخدمهنّ في نصب شِباكه حول البشر، لكنّه لا يعاشرهنّ، كما يقول لأمان في الفصل الثّالث من المسرحيّة.

هذه هي الملامح الدّاخليّة والخارجيّة لشيطان أبي حديد،؛ فما الصّلة الّتي تربط هذا المخلوق بأسلافه في أعمال فاوست وغيرها، وبخاصّة عند مارلو وجوته؟

أهرمن والشّيطان في الأعمال الأخرى:

إنّ شيطان كلّ من مارلو وجوته لا يتجسّس على فاوست ليستغلّ ضعفه ويدخل ويعرض عليه المساعدة، وإنّما فاوست – إذ يصيبه اليأس والملل من الحياة الّتي يعيشها والمعرفة الّتي لا تروي غُلّته، ولا تحلّ له مشكلاته المادّيّة أو الرّوحيّة – يتّجه إلى السّحر، ويستدعي فاوستوسُ مارلو مفيستوفيليسَ ليعينه على تغيير حياته كلّها[٢٠٩]، في حين يخرج إبليس[٢١٠] لفاوست جوته في صورة كلب يتبعه في جولته بالخارج، ثمّ يتحوّل بعد ذلك إلى صورة طالب علمٍ متجوّل. ولم يظهر مفيستو لفاوست إلاّ بعد أن اتّجه إلى السّحر ومارسه، كما أنّنا نعرف منذ البداية من حوار إبليس مع الرّبّ – جلّ وعلا – أنّه متّجه إلى فاوست بإغرائه.

---

(٢٠٨) الفصل الخاصّ بالنّموذج الفاوستيّ من هذا الباب.

(٢٠٩) انظر: كريستوفر مارلو: مأساة الدّكتور فوستس (التّرجمة العربيّة)، الفصل الأوّل، المنظر الثّالث.

(٢١٠) جوته: فاوست، ترجمة د. محمّد عوض محمّد، لجنة التّأليف والتّرجمة والنّشر، ط٥، ١٩٧١م، جـ١، ص٧٤ وما يليها، ولا ندري لِمَ نقل المترجم اسم مفيستوفيليس إلى إبليس، على الرّغم من دلالة الاسم على ارتباط إغرائه بالمعرفة والذّهن، فهو "شيطان السّحر والمعرفة السّوداء ..."؛ انظر العقّاد: إبليس، ص٤٦، وسنسمّيه، بعدُ، باسمه في المسرحيّة "مفيستو" إلاّ في النّقل عن التّرجمة العربيّة.

أمّا أبو حديد فكان إلصاقه صفة التجسّس واستغلال لحظات الضّعف بأهرمن جزءًا من خطّته في رسم الشّخصيّة؛ فطوبوز لم يمارس سحراً ولم يفكّر فيه، ولم يحْدُث بشأنه تحدٍّ بين أهرمن والرّبّ أو غير الرّبّ، لا لحرج دينيّ – قد يكون موجوداً! – لكن لأنّ التّجسّس واستغلال الضّعف – كما تقدّم – جزء من خطّة أبي حديد؛ أوّلاً، لأنّ هذا مفهوم إسلاميّ "إنّه يراكُمْ هو وقبيلُه من حيثُ لا ترونَهم" (الأعراف٢٧)، ثمّ ليكمل، ثانياً، الرّمزَ في شخصيّة أهرمن كما سنرى. غير أنّ هذا لا يعني أنّ **مفيستو** جوته لم يلجأ إلى التّجسّس، بل لجأ إلى ما يمكن أن نطلق عليه هذا الوصف، حين يعرّض بمحاولة فاوست تناول السُّمّ. فيعلّق فاوست:

فاوست : أراكَ ولوعاً بالتّجسّس.

إبليس : أنا محيط بكلّ الأمور علماً، وإن لم أكن عليماً بكلّ شيء (ص١٢١).

وهو ما يُفهَم منه أنّ مفيستو كان يتجسّس على فاوست – بنفسه أو عن طريق أحد أعوانه – لكنّ الموقف يكون مفهوماً ومسوَّغاً بردِّه إلى تحدّيه الرّبّ بملاحقة فاوست. كما يمكن أن يُفهم أنّ للشّيطان قدرات خارقة تجعله "محيطاً بكلّ الأمور، وإن لم أكن عليماً بكلّ شيء". وفي الحالَيْن يخدم الموقف خطّة جوته في رسم شخصيّة الشّيطان المستفيدة من التّراث الدّينيّ والشّعبيّ، والّتي يمكن أن تُفهم على أكثر من مستوى في وقت واحد.

وأهرمن – كما تقدّم – يبدأ تقويض عالم طوبوز بالهجوم على الأسماء والألفاظ، وبهذا يسهل عليه أن يستلّ طوبوز من عالم القِيَم الإنسانيّة والمبادئ الخُلُقيّة؛ لأنّها جميعاً "أسماء"، وهو هجوم نجد شبيهاً له في "فاوست" جوته:

فاوست : خبّرني أوّلاً عن اسمك.

إبليس : هذا لعمري سؤال تافه، خصوصاً من رجل يحتقر الألفاظ أيَّ احتقار، ولا يَأْبَهُ بالعَرَض، ويأبى إلاّ التّعمّق في البحث وراء الجوهر.

فاوست : ولكنّكم أيّها السّادة كثيراً ما تَنُمُّ أسماؤكم عن حقيقة أمركم، فيظهر لنا جليّاً مَن

أنتم حين يُدعَى الواحد منكم بإله الذُّباب، أو المخرِّب المدمِّر، أو الكذّاب الأَشِر. أسماء تدلّ بوضوح على المسمّيات. وعلى كلّ حال فقُلْ لي مَن أنت.

(ص ١١٠ – ١١١)

فاوست كان أكثر وعياً من طوبوز، فلم يسقط في هذا الشَّرَك؛ لا لأنّه يؤمن بالأسماء أو ينخدع بها، لكن لأنّه أقلّ يأساً وأقدر على مواجهة الحياة من طوبوز، هذا في حين لا يحتاج مفيستو إلى أن يخدع فاوست بالكلمات؛ لأنّ فاوست نفسه على استعداد تامّ للارتماء في أحضان الشّيطان؛ بدليل ممارسته السّحر، وإن كانت أسبابه تختلف جذريّاً – بطبيعة الحال – عن دوافع طوبوز. كما أنّ مفيستو – من جهة أخرى – كان سيجد وسيلة للمثول بين يديْ فاوست؛ لأنّه قبل تحدّي الرّبّ على فاوست، وحين وصل لم يكن في حاجة إلى شَرَك الكلمات ليوقع بفاوست؛ لأنّ جعبته لا تنفد منها الحِيَل والألاعيب والجدل.

ولم يكن هدف مفيستو جوته أن يفوز بغير روح فاوست نفسه، في حين كان هدف أهرمن روح طوبوز وأرواح شعب بورانيا جميعاً، كما أشرنا. وتقوم خطّة أهرمن على بلوغ الهدفين معاً في وقت واحد، وإن كان يبدأ بطوبوز – أو عن طريقه – بطبيعة الحال. أمّا مفيستو فمتواضع، يريد لهذا العالم الفساد والخراب، لكنّه يعلم أنّ هذا مستحيل، وأنّ عليه أن يصبّ اهتمامه، أوّلاً، على الأجزاء الصّغيرة:

فاوست : الآن فهمتُ الأعمالَ المجيدة الّتي أنت قائم بها. وإذ عجزتَ عن محو الكائنات بالجملة تريد أن تجعل باكورة أعمالكَ محو الأجزاء الصّغيرة.

إبليس : وأصدُقُكَ الحديثَ أن ليس في هذا ما يُطفئ الغُلّة. إنّ هذا العالم الضّخم يقاوم الفناء بقَدَم ثابتة وعزم وطيد...وقد تقهقرت أمامه – بعد اللأْي والعناء – منهزمًا لم أَفُز منه بطائل...ولقد سلّطنا عليه العواصف والأمواج والزّلازل والنّيران، ومع هذا لم يزل البرّ والبحر في أمن وسلام لم يمسّهما سوء.

أمّا تلك المخلوقات الحقيرة : سلالة الحيوان والإنسان، فقد نفدت فيها الحِيَل... ولكم أهلكتُ من نسلها وقَبَرتُ...فقام على أثرهم نسل جديد وسلالة تملأ التّلّ والجبل، حتّى كدّتُ أُجنّ حزنًا ويأسًا!!. (ص ١١٢ – ١١٣).

قد يبدو هدف مفيستو هنا متواضعاً بالتّركيز على روح فاوست، لكنّه في الحقيقة يعمل عملاً دءوباً لهدف أوسع بكثير من هدف أهرمن؛ إنّه يخطّط بصبر لتدول دولة النّور وتسود دولة الظّلام، بخاصّة أنّ في يده من وسائل الفناء والتّدمير ما يساوى قدرات الآلهة، من زلازل وريـــاح وعواصف ونيران وأوبئة...إلخ.

أمّا استخدام جوته للسّحر فيبدو استخداماً واسعاً؛ فمفيستو يستخدم السّـــحر ليعيـــد الشّباب إلى فاوست، ويستخدمه في الذّهاب بفاوست إلى "ليلة والبورغ"؛ حيث احتفال السّحرة والشّياطين السّنويّ؛ لينسيه ما ارتكبه من جرائم في حقّ مارجريت وأمّها وأخيهـــا، ثمّ اســـتخدم مفيستو السّحر أيضاً في استحضار روح باريس وهيلانة أمام الإمبراطور في الجزء الثّاني من المأساة ...غير أنّ هذا لا يلهينا عن طبيعة استخدام جوته لهذه العناصر، فهو لم يورّط مفيستو في استخدام قدراته السّحريّة في تغيير طبيعة فاوست، ولا حتّى في طبيعة الموقف الّذي يعيشـــه. إنّ فاوســـت يتصرّف في المواقف كلّها — بمحض إرادته ووعيه، ويقوم بالفعل الّذي يختاره في كلّ موقف؛ حتّى لَيمكن القول إنّ العناصر السّحريّة في فاوست جوته لم تَقُمْ إلاّ بدور ثانويّ تمامًا، بل يمكن النّظـــر إليها على أنّها عناصر رمزيّة خالصة، أو أنّ جوته استبقى هذه العناصر الخرافيّة في العمل — كمـــا يقول كارليل — (211) بوعي، من جانبه ومن جانبنا، أنّها وَهْم.

هذا في حين لم يستخدم أبو حديد من العناصر السّحريّة إلاّ خمر أهرمن، الّتي كان طوبوز يتحوّل — حالما يشربها — إلى الموقف الّذي يريده أهرمن، أو — بمعنى آخر — يرى الأمـــور مـــن وجهة نظر أهرمن، ثمّ يستخدمه في إحضار الذهب والجواهر لطوبوز ليفتنه بها، ويفتن هو بـــدوره الرّجال والنّساء في بورانيا. وهى أمور يمكن أن نجد لها تفسيراً معقولاً في المسرحيّة، مـــن وجهـــة تفسيرنا — الآن على الأقلّ — لشخصيّة الشّيطان.

فلو أخذنا شخصيّة الشّيطان في مستواها الواقعيّ لم نستنكر من الشّيطان أن يأتي بمثـــل هذه الأشياء، وبخاصّة أنها تأتي استجابات طبيعيّة لما في نفس طوبوز؛ أمّا إذا نظرنـــا إليهـــا علـــى مستوى "رمزيّ" فسنجد أنّ الكاتب كان يشير بهذه الشّخصيّة إلى الاستعمار الإنجليزيّ في مصـــر وبشخصيّة طوبوز إلى محمّد محمود صاحب اليد الحديديّة (212). وهو تفسير لا يمكن لأحـــد أن

(211) Smeed. Op. Cit.P.93.

(212) د. عزّ الدّين إسماعيل: قضايا الإنسان، ص٢١٦.

يعترض عليه، ففضلاً عن أنّ الكاتب نفسه هو الّذي صرّح بذلك[213]، فالمسرحيّة نفسها تحتمل هذا التّفسير (بخاصّة أنّها كُتبت سنة ١٩٢٩، وإن لم تُنشر إلاّ سنة ١٩٤٥). لكنّني لا أميل إلى أن نقف بالمسرحيّة عند التّعبير عن موقف تاريخيّ واحد، ولو قصد إليه الكاتب وهو يكتب، فالتّعبير الرّمزيّ يمتاز بقدرته على مجاوزة الموقف — التّاريخيّ أو الواقعيّ — الّذي يعبّر عنه أو به، إلى آفاق أكثر شمولاً ورحابة.

إنّ أهرمن عاش، ويعيش، في كلّ الفترات التّاريخيّة الّتي تعرض فيها الشّعب المصريّ (أو أيّ شعب آخر) لظلم الفئة الحاكمة — الّتي تدفعها قوى داخليّة أو خارجيّة لتفسدها على شعبها؛ لأنّها تفيد من وراء فساد الحاكم ماديّاً ومعنويّاً. فليس غريباً — إذن — على أهرمن/ الرّمز، أيّاً كان اسمه، وأيّاً كانت القوّة الّتي يمثّلها — خارجيّة أو داخليّة — أن يوفّر لضحيّته كلّ أسباب موت الضّمير وفساد الخُلق، وكلّ أنواع المُتَع والملذّات الّتي تلهيه عن واجباته الحقيقيّة في خدمة شعبه، والّتي تُنيم ضميره في أيّ وقت يستيقظ أو يحاول الاستيقاظ!

وفي هذا الإطار نفسه يمكن أن نرى في أهرمن جزءاً لا ينفصل عن طوبوز نفسه؛ أعني جانباً كامناً من نفسه يستيقظ؛ بتأثير الإحباط المتكرّر في الحياة، ربّما، ورغبة في تحقيق الطّموح عن طريق القدرات الذّاتيّة وحدها، ربّما. وحين أُتيحت الفرصة لهذا الجانب المظلم من النّفس أن يستيقظ ويسود، أتاح لصاحبه فرصة الفساد والإفساد. وقد رأينا، وما نزال، وعانينا، وما نزال، من هؤلاء كثيرا!

ولا يجُبُّ هذا التّفسير أن يكون أهرمن شخصيّة مستقلّة في المسرحيّة، فهذا ليس غريباً؛ فقد جرّد، مثلاً، يوجين أونيل من شخصيّة جون في مسرحيّة "أيّام بلا نهاية" شخصيّة أخرى، هي شخصيّة لفنج لتمثّل لاوعي جون[214].

وعلى الرّغم من أنّ أبا حديد يصدِّر مسرحيّته بالآيات الكريمة [ومَن يَعْشُ عن ذِكْرِ الرّحمنِ نُقَيِّضْ له شيطاناً فهو له قرين * وإنّهم لَيصدُّونهم عن السّبيل ويحسَبون أنّهم مهتدون * حتّى إذا جاءنا قال يا ليتَ بيني وبينكَ بُعْد المشرقَيْنِ فبئس القرين] [الزّخرف: ٣٦ — ٣٨] — فإنّ

(213) السّابق: ص٢٠٠.

(214) انظر عرضاً وتحليلاً لهذه المسرحيّة في: السّابق، ص١٧٦ وما بعدها.

المسرحيّة لا تناقش قضيّة دينيّة كقضيّة الإيمان والكفر أو الإلحاد الّتي صادفناها عند فاوست في شتّى أزمانه[215]. كما أنّ الآيات تتحدّث عن تخلّي الشّيطان عن أتباعه ساعة الحساب لا في الحياة الدنيا، لكنّ أبا حديد جعل ساعة الحساب للحاكم هي يوم يحاسبه شعبه — وهو يوم لا بدّ آتٍ لكلّ حاكم، ولو بعد حياته! — وعندها يتخلّى عنه شيطانه الّذي دفعه أو ساعده أو حتّى أفسده. فالأمر في المسرحيّة — إذن — يظلّ معلّقاً بالإرادة الإنسانيّة، أو لنقُل بصراع الجوانب المتباينة في النّفس الإنسانيّة، الّتي تتيح فتراتُ اليأس والإحباط للجوانب الشّرّيرة فيها، أو للدّوافع السّيّئة الكامنة منها أن تسود وتتحكّم. كما أنّ أبا حديد لم يكن يريد لنفس طوبوز أن تعود إليه، وهو أمر مستحيل لطوبوز أن يحقّقه بعد كلّ ما ارتكبه في حقّ شعبه.

والدّلالة السّياسيّة للمسرحيّة تظلّ على وفاق مع هذا التّفسير؛ فقضيّة الحاكم المطلق الظّالم، الّذي يندفع في ظلمه وفساده بتأثير من حياته المحبطة أو بتأثير قُوى داخليّة أو خارجيّة محيطة به، تهيّئ له سُبُل الظّلم وتُحسّنه في عينيْه — تظلّ هذه قضيّة المسرحيّة، في زمن الاحتلال الإنجليزيّ أو أيّ زمن آخر قبله أو بعده (وما رأيناه بعده أشدّ!).

وعلى أيّة حال — فمن الواضح أنّ الشّيطان — هنا — مختلف تماماً عن مفيستو جوته، الشّخصيّة الّتي أفاد جوته في رسمها — كما تقدّم — من التّراث الدّينيّ والشّعبيّ، وجعلها محتفظة — إلى حدٍّ كبير — بسماتها وقدراتها فوق الطبيعيّة، على الرّغم من أنّ شخصيّة الشّيطان تحوّلت — في مراحل تالية من معارضة جوته — إلى مجرّد رمز للجانب المظلم من الإنسان، وهو تفسير — أيضاً — نميل إلى عدم نفيه في تفسير شخصيّة أهرمن في مسرحيّة أبي حديد، بل هو تفسير يتعاون في إيجابيّة مع التّفسير السّياسيّ السّابق، عن القُوى المحيطة بالحاكم المطلق.

والطّريف أنّ أبا حديد — على الرّغم من هذا التّعديل في الرّمز الّذي يلقيه على عاتق شخصيّة أهرمن، كما رأينا — يدين لمفيستو جوته ربّما في كلّ تفصيلة يرسمها لأهرمن؛ فكما يظهر مفيستو في كثير من المَشاهد في صورة بشريّة، يظهر أهرمن في صورة رجل أعرج، وكما كان أهرمن مشهوراً في قصر طوبوز بأنّه مهرّج، كان مفيستو على هذا النّحو في قصر الإمبراطور... وهكذا.

---

(215) السّابق: ٢٠٨-٢٠٩.

والأهمّ من هذا أنّ خطّة أهرمن للسّيطرة على طوبوز – إلى جانب الاشتراك في التّفاصيل الّتي سبق ذكرها في مجال تشكيكه في القيم وغير ذلك – كانت تقوم على حرمانه من الحبّ الصّادق السّويّ، وهو ما يقابل حرمان مفيستو فاوست من حبّ مارجريت البريئة الطّاهرة، الّتي دفعه مفيستو لتدنيسها.

كذلك لا بدّ أن نشير إلى "هِبَات" الشّيطان – من مال أو ذهب أو غيره – الّتي تتحوّل إلى هباء؛ فبمجرّد تخلّي أهرمن عن طوبوز يذهب الأخير إلى صناديق ذهبه – التي ملأها أهرمن – ليجدها فارغة؛ فبقاؤها مرتبط ببقائه، وتذهب بذهابه، كأن لم تكن! وهي فكرة شائعة عن الشّيطان، استخدمها جوته في مجال سخرية مفيستو بالبشر؛ فقد باع لأحد التّجّار حصاناً، تلاشى بمجرّد اقترابه من الماء! لكنّ الأهم – عند جوته – هو إحساس فاوست النّهائيّ بأنّ كلّ ما منحه الشّيطان – في فترة تعامله معه – كان هباء وسعادة وهمية. ولقد كانت هذه الفكرة مفيدة تماماً لأبي حديد، وعلى وفاق تامّ مع خطّته في المسرحيّة، فتخلّي الشّيطان عن طوبوز لم يكن مجرّد أن يغادره ويكفّ عن توجيهه، بل إنّ انسحابه يعني انسحاب كلّ ما يتّصل به من حياة طوبوز؛ أيّ التخلّي الكامل عنه.

وهكذا نجد أبا حديد أفاد إفادة واسعة في رسم شخصيّة أهرمن من رسم جوته لشخصيّة مفيستو، لكنّه جنّد هذه الملامح لرسم شخصيّة خاصّة به، لها أبعادها الرّمزيّة الّتي خطّط لها بدقّة ونفّذها بكثير من التوفيق.

الحضارة المادّيّة بلا رُوح:

أمّا مسرحيّة توفيق الحكيم **"نحو حياة أفضل"** [216] ففاوست فيها مُصلِح يذهب إلى الرّيف، فيَهُوله حجم الأوضاع الفاسدة في الرّيف المصريّ. ويدخل عليه الشّيطان – الّذي يوصف، شكلاً، بأنّه شبح – ويحاوره عارضاً عليه أن يساعده في مهمّة إصلاح النّاس الّتي نذر نفسه لها. والثّمن الّذي يطلبه الشّيطان هو أن يكون المصلح صادقاً مع النّاس حين يسألونه: كيف استطعتَ الإصلاح بهذه السّرعة؟ ويتردّد المصلحُ مرّتين: الأولى حين يعرض عليه الشّيطانُ العونَ: كيف يمكنه أن يسلم مصائرَ النّاس ليد الشّيطان؟ "أليس هذا مناقضاً لرسالتي كلّ التّناقض؟!" لكنّ

[216] ضمن مجموعة "المسرح المنوّع": مكتبة الآداب– القاهرة، د.ت. والإحالات في المتن.

إغراء القدرة الّتي يملكها الشّيطان ويَعدُه بثمارها تزيل هذا التّردّد؛ فما عليه إلاّ أن يوافق على الثّمن — أو لِنَقُلْ على الشّرط — حتّى يحقّق له الشّيطان غرضه في طرفة عين. ثمّ هو يتردّد، مرّة ثانية، حين يعرف الشّرط الّذي يتمسّك الشّيطان به: الصّدق، ولا شيء غيره. فمعنى أن يصدق المصلح في إجابته وينسب الإصلاح للشّيطان أن يرجمه النّاس! لكنّ الشّطان يتّهمه بالجبن "...ليست لكَ الشّجاعة أن تكون أمام النّاس رجلا صادقا!" ثمّ بالأنانية:

المصلح : إنّكَ لم تعاونّي...ولكنّكَ كشفتَ عن طواياك!

الشّيطان : بل كشفتُ عن حقيقتكَ!

المصلح : حقيقتي؟

الشّيطان : إنّكَ لا تحبّ النّاسَ بقدر حبّكَ لنفسكَ...إنّكَ لستَ حريصاً على إصلاح قومكَ، بقدر حرصكَ على سلامة موقفك! (ص ٨٢٢)

ولا يملك المصلح — إزاء هذه الاتّهامات القويّة الحجّة — إلاّ أن يطرد الشّيطان، ثمّ يعود فيستوقفه ويقبل التعاقد معه بشرطه.

وعلى الفور يغيّر الشّطان كلّ شيء من حول المصلح؛ فتختفي الأكواخ الحقيرة والقذارة، ويظهر — بدلاً منها — المباني الجميلة و(الفيلاّت) وسط الحدائق والبساتين العامّة — إنّه شيء يراه المصلح؛ فيُذهل ولا يصدّق: "أقومي يعيشون في هذه الجنّة؟!".

ويفيق المصلح من ذهوله وعجبه، فيطلب أن يرى النّاس، بخاصّة أكثرهم فقراً وقذارة؛ ذلك الأجير الّذي رآه في الصّباح يرعى المواشي وخلفه زوجته تجمع الرَّوَث لتصنع منه وقوداً. ويُحضرهما الشّيطان له، فيخبرانه كيف أصبح كلّ سكّان القرية مُلاّكا، وأنّه هو نفسه — الأجير — أصبح يملك عشرين فداناً، وأنّ بالقرية مصانعَ زراعيّة، وأنّ الجمعيّة الزّراعيّة تقدّم لهم كلّ الخدمات لقاء اشتراك سنويّ.

لكنّ المصلح يعرف منهما أيضاً كيف أطغى الغنى الرّجلَ — الّذي كان أجيراً — فأصبح همُّه البحث عن زوجة أخرى غير زوجته، وكيف أنّه يقضي لياليه مع أصحابه يشربون الشّاي ويدخّنون الحشيش. أمّا زوجته فإنّها تترك الدّجاج يبيض على الرّاديو وتلعب فوقه الكتاكيت، وغيرها يَترُكن الأرانبَ تلد على الفراش، ويضعن (بلاليص) المِشّ والعسل الأسود خلف الكنبة.

حقّاً لقد غيّر الشّيطان حياتَهم وحوّل بؤسَهم إلى رخاء، لكنّه الرّخاء الّـــذي يُطْغِـــي، "رخاء الشّيطان". إنّه يمنح الرّخاء مصحوباً بالحقد والحسد، حتّى بين أفراد مجتمع أصبحوا جميعـــاً من الأغنياء، ومصحوباً بالآفات الّتي تُهلك بدن الإنسان وعقله، ومصحوباً بسوء تصرّف النّـــاس فيما بين أيديهم من نِعَم، بَلْه سوء الذّوق وبلادة الحسّ. ولهذا يرفض المصلح هذا التّغيير كلّه، فقد غيّر الشّيطان حياة النّاس المادّيّة، لكنّه لم يغيّر نفوسَهم وعقولَهم، وهو التّغيير الّذي يعترف الشّيطان أنّه لا قدرة له عليه؛ لأنّ هذا التّغيير هو مهمّة المصلح نفسه.

ويمكن النّظر إلى الشّيطان في هذه المسرحيّة من زاويتيْن: إحداهما زاوية رمزيّة تجسّد كلّ مساوئ التّقدُّم المادّيّ المفرط، الّذي لا يصحبه وعى رُوحيّ وعقليّ وجماليّ، فيحـــوّل الإنســـان البسيط إلى باحث نَهِم عن اللّذّة الحسّـــيّة والمُتَع الدّنيا لذاتها، وإلى حاقد يعمل جاهداً على تحطيم غيره؛ لينال ما في يده ليضيفه إلى ما عنده، وهو الرّأي الّذي عرضه توفيق الحكيم في أكثر من عمل من أعماله، عن التّقدّم الحضاريّ الّذي لا ينبغي أن يَجُور فيه التّقدّم المادّيّ على تقدّم الوعي، وعلى تنمية قدرات الإنسان العقليّة والرّوحيّة؛ بحيث يواكب الأنماطَ المتطوِّرة من الحياة العمليّة — المادّيّة الّتي يعيشها، دون أن يفقد ذاته أو يفقد صِلته الحميمة بالكون والطّبيعة وبغيره من بني البشر.

أمّا الجانب الآخر الّذي يمكن النّظر إلى شيطان هذه المسرحيّة منه فهو الجانب التّراثـــيّ. ففي طبيعة الشّيطان هنا سمات نجدها في التّراث الدّينيّ والتّراث الأدبيّ العالميّ، كقدرته على تغـــيير وجه الحياة في طرفة عين، كما يكرّر للمصلح دائماً. وهو قادر — بمنطقه القويّ — على استغلال الفضائل الإنسانيّة، حيث يلعب هنا على فَضِيلتيْ الصّدق والشّجاعة عند المصلح، كمـــا يســـتغلّ رغبته القويّة في إصلاح قومه حتّى يقبل مساعدة الشيطان، ويقبل أن يدفع الثّمن المقابل لها.

ويقول الشيطان — في مظهر المتحسِّر — مستثيراً المصلح : حتّى كلمة الصّدق لا أستطيع أن أتقاضاها منكم !!" أو يقول: "ليست لكَ الشّجاعة أن تكون أمام النّاس رجلاً صادقًا!". كما أنّه قادر على لَيّ الحقائق وتغليفها بما يبدو صدقاً وصراحة، حتّى يقنع النّاس بما يريد، ثمّ يتقاضاهم الثّمن باهظا. يقول للمصلح إنّه كان" فيما مضى شابّاً نزقاً، يحلو له أن يتحدّى الخير، وأن يُغـــرِي النّاس بالإثم والشّرّ....أمّا اليوم فأنا شخص آخر!

المصلح : شخص آخر!

الشّيطان : نعم..أنا اليوم، كما ترى، كهل متّزن...ولقد تغيّر ذوقي تبعاً لذلك...فصـــرتُ

أميل إلى مصاحبة العلماء...وصارت هوايتي المعاونة في الخير والإصلاح...ودليلي هو أنّي هُرِعتُ إليكَ، عندما سمعتُكَ تطلب حياة أفضل لقومكَ لا لنفسكَ...ولو أنّكَ طلبتَ حياة أفضل لذاتكَ وحدها، كما فعل فاوست — فيما مضى — لَمَا أغراني ذلك بالمجيء الليلةَ إليك!...فأنا لا أحبّ أن أكرّر نفسي في تجربة قديمة! ...إنّ العصور القديمة قد ذهبت!".

(ص ٨١٩)

اعتنق الشّيطان — في هذا العهد الجديد — مبادئ جديدة تقوم على الأمانة في المعاملة والصّدق في الوفاء بالوعد واحترام التّوقيع على أيّ صَكّ، و لم تعد تغريه الرّوح الواحدة، بل يغويه تحقيق حياة أفضل لأمم بكاملها! وحتّى لا يثير هذا المنطق المراوغ أيّ شكّ لدى صاحبه يعاجله بقوله: "إنّي مخلوق قد اعتاد من قديم الزّمان أن يكون صريحاً مع نفسه، وأن يسمّي الأشياء بأسمائها ...الشّرّ اسمه الشّرّ...والجُبن اسمه الجُبن...والكذب اسمه الكذب...والنّذالة اسمها النّذالة!..." (ص ٨٢٢).

هذا المنطق الخلاّب المراوغ يجوز على الغفلة الإنسانيّة، كما يجوز أيضاً على مَن أضناه الهدف الّذي يسعى إليه ويراه بعيداً — إن لم يكن مستحيلاً — لا يتحقّق إلاّ بعد عصره بعصور، ثمّ فجأة يراه قريباً تماما. ولأنّ الشّيطان قد استطاع أن يحاصر المصلح في ركن ضيّق ويتّهم صدق رغبته في الإصلاح، بل يتّهم أخلاقه؛ فيصفه بالجبن — هذا كلّه كان لا بدّ أن يدفع المصلح إلى أن يقتنع — في النّهاية — أو يوافق - على الأقلّ - على خوض التّجربة إلى نهايتها ويوافق على التّحالف مع الشّيطان لإصلاح قومه.

وقبل أن نسترسل في تحليل هذه الشّخصيّة، لا بدّ من الإشارة إلى الصّلة بين شيطان الحكيم — في هذه المسرحيّة — وأهرمن أبي حديد السّابق عليه، ولوسيفر باكثير اللاّحق به؛ فالشّيطان، عند الكتّاب الثّلاثة، لا يطلب روحاً واحدة، بل إنّه يحاول الإيقاع بهذه الرّوح — المتميّزة — لتكون جسراً يعبر عليه إلى نفوس أمّة بكاملها — عند أبي حديد والحكيم — أو إلى نفوس البشريّة أجمعين عند باكثير.

لكن يختلف ما يستخدمه الشّيطان من وسائل عند كلّ كاتب من هؤلاء؛ فيرى أبو حديد أن نبات الشّيطان لا ينمو ويترعرع إلاّ في مجتمع استُذِلّ لحكّام لا يرعون الله فيه، ويسيطر

على أبنائه الفقر والبطالة، حيث يُقضَى — في مثل هذا المجتمع — على كرامة الإنسان وتتعطّل طاقاته الخلاّقة ويستذلّه الجوع والمرض.

أمّا باكثير فيرى أنّ مجال عمل الشيطان هو جوّ المباهاة بالقوّة، والصّراع من أجلها، والعمل على احتكارها، ومحاولة إخضاع العالم كلّه لدولة واحدة (كما يحدث الآن!)، أو استذلال مجموعة قليلة من الدّول لباقي العالم. إنّها فكرة شبيهة بفكرة أبي حديد، لكنّها — عند باكثير — فكرة الحكم المطلق للعالم أجمع.

أمّا فكرة الحكيم فهي فكرة مخالفة تماماً؛ إنّ الشّيطان يعمل هنا لتحقيق الرّخاء المادّيّ والرّاحة المعيشيّة للإنسان، ثمّ يستغلّ حالة الرّخاء الطّارئة على المجتمع، الّتي لم يمهّد لها عمل شاقّ منتج، ولا صاحَبها القدر نفسه من الغنى الرّوحيّ والعقليّ والذّوقيّ، لكي يبثّ في النّفوس أمراضه؛ فتنمو وتزدهر في سرعة الغنى المادّيّ الطّارئ نفسها. بل إنّ الحكيم كان قبل ذلك بأربع سنوات — ١٩٥١ — قد كتب مسرحيّة تحت عنوان "الشّيطان في خطر"[217]، بناها على فكرة أنّ الشّيطان لا يعمل على إشعال الحرب ولا يشجّع عليها؛ لأنّ الحرب تعمل على فناء البشر، وفناؤهم معناه فناء الشّيطان نفسه، الّذي يرتبط مصيره بمصير بني آدم في هذه الحياة الدّنيا. بل إنّ الشّيطان لا يزدهر عمله إلاّ في أوقات السّلم والدّعة والرّخاء.

وهكذا تكون نتيجة تجربة المصلح — بطبيعة الحال — الشّيء الوحيد الّذي يقدر الشّيطان على صنعه، والّذي نوى، منذ البداية، تحقيقه وعقد مع صاحبه العقد عليه، فمنح القومَ الرّخاءَ المادّيّ، لكنّه — بالضّرورة — دسّ كلّ الشّرور الّتي تُميت روح الإنسان وتعطّل عقلَه وملكاته الخلاّقة، فيبذر في نفوس الأفراد عدم الرّضا أو القناعة بما بين أيديهم، ويدسّ الحقدَ بينهم، ويغري أفراد الأسرة الواحدة بالشّقاق والتّناحر. إذ ذاك يصبح الرّخاء المادّيّ وحده، على الرّغم من قوّة إغرائه، جحيماً نفسيّاً ومادّيّاً واجتماعيّاً لا يُطاق، ويكون شرّه أعمَّ من نفعه أو إصلاحه. وهي الفكرة الّتي ألحّ عليها — كما أشرتُ — في أكثر من عمل من أعماله، حين دعا — في "عصفور من الشرق"، مثلاً — إلى التّزاوج بين روحانيّة الشّرق ومادّيّة الغرب؛ لإبداع حضارة متكاملة صحيحة قادرة على الصّمود والبقاء. وهو ما يردّنا إلى الفكرة الّتي طرحتُها — في بداية هذا التّحليل — عن البُعد الرّمزيّ للشّيطان بوصفه تجسيداً للحضارة المادّيّة العارية عن القيَم الرّوحيّة والعقليّة والجماليّة، بكلّ شرورها المدمِّرة.

([217]) مجموعة "المسرح المنوّع" مكتبة الآداب، د.ت.

الشّيطان — في مسرحيّة الحكيم — عاجز عن فعل الخير، وعاجز عن بــذره في نفــس الإنسان؛ لأنّه جُبِل على فعل الشرّ والدّعوة إليه. وسواء أَصدّقنا ما قاله عن عهده الجديد ومبادئه الجديدة أم لم نصدّق، فيظلّ الأساس هو عجزه عن فعل الخير ولو أراد؛ الأمر الّذي يردّنا — مــرّة أخرى — إلى فكرة الهِبَات الشّيطانيّة الّتي تأتي، دائماً، بنتيجة عكسيّة، أو تتحوّل إلى هباء ووَهْم، فهي واضحة هنا تماما.

وجدير بالذّكر أنّ فاوست جوته كان العمل الّذي بدأ منه الحكيم؛ حيث كان المصــلح يقرأ هذا العمل في ليلته الّتي "قابل" فيها الشّيطان. وكان الحكيم على وَعْي بالنّقاط الّتي سيتّفق فيها مع (فاوست) جوته أو سيختلف معه فيها، وهي النّقاط نفسها الّتي أشرتُ إليها بين عمل الحكيم وعمل كلّ من أبي حديد وباكثير. لكن ما يجمع شيــطان الحكيم إلى مفيستو جوته هــو لهجــة الصّدق الحارّ — المخادِع مع ذلك — في حديث كلّ واحد منهما إلى صاحبه: الشّيطان إلى المصلح، ومفيستو إلى فاوست. فكلاهما يتّخذ الصّدق مطيّةً إلى إقناع صاحبه أو إغوائه بالوقوع في الشِّباك المنصوبة له، وكلاهما ينجح في مهمّته هذه، لكنّهما يخفقان معاً – ومعهما لوسيفر بــاكثير — في النّهاية؛ إذ يستردّ صاحباهما الوعيَ ويعرفان حقيقة الأمور والنّتيجة الحتميّة لوقوعهما في حبائــل الشّيطان: الدّمار.

لوسيفر واستغلال العلم:

ككلّ بدايات المسرحيّات الّتي كُتبت عن فاوست يفتتح على أحمد بــاكثير مســرحيّته "فاوست الجديد" [218] بفاوست جالساً في حجرة مكتبه الّتي تسودها الفوضى، دافناً رأسه بــين يديه، ناعياً حظّه من الدّنيا، يائساً، مؤرَّقاً بالطّريقة الّتي يختارها للانتحار! ويدخل عليــه صــديقه بارسيلز محاولاً أن يفتح شهيّته للحياة والحبّ واللّذّة، لكنّ فاوست عازف عن هذا كلّه، بعــد أن سئم الحياة وهجرته محبوبتُه مرجريت إلى الدّير دون سبب إلاّ صدقه معها. ويحاول بارسيلز أن يثنيه — على الأقلّ — عن فكرة الانتحار، فيسايره فاوست حتّى يتخلص منه ويَصرِفه.

ثمّ يدخل لوسيفر (الشّيطان) على فاوست في صورة صديقه بارســيلز، ويمنعــه مــن الانتحار، ويعرض عليه أن يعاقده على أن يمنحه فاوستُ روحَه ويطيعه في كلّ ما يأمره بــه، وفي

---

(218) لم تُنشر هذه المسرحيّة — حتّى إنجاز الرّسالة – في كتاب، واعتمدتُ هنا على التّسجيل الّذي أذيــع مــن البرنامج الثّاني بالقاهرة في ١٩٨٣/١/٣ بإخراج الشّريف خاطر.

مقابل ذلك يمنحه الشّيطانُ: القوّةَ، والشّبابَ، والغنى، والشّهرة، والمعرفة الشّاملة، والصّحة الكاملة، والحبّ العارم. ويوافق فاوست على العرض؛ فيطوف به الشّيطان كلّ بقعة في العالم، وينطلق بـــه إلى الكواكب والنّجوم؛ فيرى أنّ الأرض كُرويّة، وأنّها تدور حول الشّمس، ويسبح به في أعماق البحار يريه عجائبها، ويجمعه بنساء من كلّ أنحاء العالم، ويأتيه بحبيبته مرجريت من الدّير، ويسقيه ألذّ الخمور، بل يأتيه بهيلين — جميلة اليونان — من هاديس (الجحيم عند اليونان القدماء)، وإلهات الجَمَال، أفروديت وفينوس وإيلات وعشتروت، ويساعده في حلّ المعضلات العلميّة، حتّى توصّل إلى كثير من الاكتشافات، وجمعه بكهنة وادي النيل، وحكماء الهند والصين، وأراه فلاسفة الإغريق وهم يلقون دروسهم.

غير أنّ هذا كلّه لا يُرضي فاوست. إنّه متعطّش إلى كنوز المعرفة الشّاملة، الموصِّـــلة إلى حقائق الأشياء، في الوقت الّذي لم يزده هذا كلّه بالحقيقة إلاّ جهلاً، ولم يزد نفسَه إلاّ تعطّشاً. لقد حدث لفاوست يوماً أن رأى الحقيقة الكبرى فجمع — كما قال — الأبدَ كلّه في لحظة واحدة:

لوسيفر : ومتى كان ذلك ؟

فاوست : في عيد الميلاد عقب تلك الحفلة السّاهرة الّتي جمعتَ لي فيها حِسان أوربّا كلّهـــا ...

لوسيفر : لقد كنتَ متعَباً...ولقد تركتُكَ تذهب لتنام...

فاوست : أجل. أجل. ذهبتُ لأنام، ولكنّني لم أَنم، فقمتُ فاغتسلتُ وتطهّرتُ، وشـــعرتُ بخفّة عجيبة وطمأنينة غامرة وانشراح عظيم، فخرجتُ إلى الشّرفة وجعلتُ أنظر إلى السّماء وهي مرصّعة بالنّجوم، فإذا أنا أبكي! وإذا ضـــوء النّجـــوم يمتـــزج بدموعي، وإذا صوت يتردّد في كلّ مكان: الحقيقة الكبرى! الحقيقة الكبرى! وإذا الحقيقة الكبرى تُشرِق عليَّ من كلّ جانب.

لوسيفر : حدّثني...كيف رأيتَها ؟

فاوست : لا أستطيع أن أصفها، تلك اللحظة، اللّهم إلاّ أنّها كانـــت ومضـــة خاطفـــة، ووجدتُني وسط حلقة من النور تدور بسرعة هائلة وهي تتّسع وتتّسع وتتّســـع حتّى احتضنتْ الوجودَ كلّه. (الفصل الثّاني)

وطبيعيّ أن يصف لوسيفر هذه اللّحظة الباهرة بأنّها وهم، لكنّ فاوست مقتنـــع بأنّهـــا الحقيقة ولا حقيقة بعدها. بل يريد من لوسيفر أن يساعده على أن يجعل من هذه الحقيقة، الّـــتي

عاينها هو للحظة، شيئاً علميّاً متحقّقاً، متاحاً للبشر جميعاً، يعاينونه في أيّ وقت يشاءون وفي أيّ مكان كانوا.

إنّ لوسيفر يعلم أنّ ما يطلبه فاوست مستحيل، فضلاً عن أنّه — لو فُرِض وتحقّق — يكون ضربة قاضية لما بذل حياته له من التّحدّي لربّ العزّة وإغواء البشر؛ ولهذا فهو يحاول إغراق فاوست من جديد في ملذّاته الّتي لا تنفد، فيحضر له هيلين من هاديس، لكنّ فاوست يُعرِض عنها مقاوماً رغبته العارمة فيها حتّى يفقد وعيه؛ فيصرفها لوسيفر، ويستيقظ فاوست وهو يصيح : الله ..الله..لقد رأيتُ نورَ الله.

ويتنادى العالم كلّه بما حقّق فاوست من كشوف علميّة؛ فتتسابق الدّولتان العُظميَان؛ كلّ واحدة تريده لنفسها، حتّى تحتكر كشوفه واختراعاته؛ فتتمكّن من السيطرة على العالم. وتعرض كلّ واحدة مائة مليون مارك أو يدخل جيشها ليأخذ فاوست عنوة. ويحاول لوسيفر إقناع فاوست بالقبول، ويدفع بارسيلز إلى محاولة إقناعه، مغرياً إيّاه بأنّ يوقّع معه عقداً شبيهاً بعقده مع فاوست. لكنّهما يخفقان في إقناع فاوست. يمزّق فاوست أوراقه ثمّ يحرقها، بعد أن أيقن أنّ لوسيفر يخدعه، وأنّه لا يساعده إلاّ حيث يسير في الطّريق الّذي يريده له؛ أمّا الطّريق إلى سعادة البشريّة وإيمانها فهو يسدّه في وجهه ويشكّكه في قيمته. وقد خدعه أيضاً عن مرجريت، الّتي ادّعى أنّه أحضرها لفاوست من الدّير، لكنّه تبيّن أن مرجريت الأولى لم تكن إلاّ بَغيّاً على صورتها، فلمّا حضرت مرجريت الحقيقيّة لتنصحه بالابتعاد عن الشّيطان سقاها مخدِّراً وفسق بها، وإذ وجدها عذراء جُنّ جنونه. ثمّ إنّ فاوست — بعد هذا كلّه — علم بالأطماع الشّرهة لصديقه بارسيلز، وأنّه لا بدّ قاتله إذا لم يستجب له. وكان فاوست على وعي تامّ بالمؤامرة العالميّة الّتي يشرف لوسيفر على تنفيذها مستخدماً الدّولتيْن العُظمييْن، وأنّ أوراق فاوست، ما بقيت، ستظلّ فتنة لكلّ مَن تسوِّل له نفسه محاولة السّيطرة على الجنس البشريّ كلّه.

وقد تحقّق ما توقّعه فاوست؛ إذ أسرع بارسيلز — في غمرة غضبه وإحباطه، وقد أعلمه فاوست أنّه مزّق أوراقه وأحرقها — إلى خنجره المسموم وأغمده في قلب فاوست، وعاد إلى لوسيفر يبشّره بقتل فاوست، ويسأله أن يكون هو مكانه، فيسخر منه لوسيفر ويؤنّبه على قتل رجل ستمرّ أجيال وأجيال قبل أن يوجد مثيل له، وينصحه بأن ينتحر هرباً من المصير المظلم الّذي

ينتظره على أيدي قوات الدّولتيْن، وقد بلغ الجميعَ أنّه خدع الجميعَ وقتل فاوست بعد أن أحَرق هذا أوراقَه؛ فينتحر بارسيلز.

وفي معاناة فاوست سكرات الموت يحاول لوسيفر — للمرّة الأخيرة — أن يغريه بأن يسلمه روحَه حتى لا تذهب إلى حياة النّعيم الخاملة، الدّاعية إلى السّأم، ويصرّ على أنّ روح فاوست ما تزال ملكه. لكنّ فاوست لا ينخدع بلعبة لوسيفر الجديدة؛ لأنّه ما وفّى لفاوست بالعهد الّذي قطعه على نفسه، ولم يُجبْه إلى كلّ ما طلب (تثبيت لحظة "الكشف"!). وفي النّهاية تأتى الملائكة لتنقذ روح فاوست وتصعد بها إلى السّماء.

وقد لا يختلف الإطار العامّ للمسرحيّة — هنا — عن الإطار العامّ لمسرحيّات مارلو وجوته وأبي حديد، لكنّ المسرحيّة تختلف — بطبيعة الحال — في التّوجّهات العامّة للشّخصيّات عن هذه المسرحيّات الثّلاث، وبخاصّة شخصيّة فاوست — الّتي سنرجئ الحديث عنها — وإلى حدٍّ مّا شخصيّة لوسيفر وهي الّتي تهمّنا هنا.

إنّ أوّل ما يصادفنا من قدرات لوسيفر قدرته على التّأثير في الأشياء وفي الإنسان — بدنيّاً — حيث يجعل زُبالة المصباح تتراقص، ويجعل جسد فاوست تسري فيه رِعدةٌ كأنّها دبيب ثعبان بارد أملس، بل يعلم ما يفكّر فيه الإنسان . يعلم لكنّه لا يُبدِع؛ فهو يحلّ المعادلات الرّياضيّة، لكنّه لا يكتشف ما يكتشفه فاوست!)، ويوحي إليه أفكاراً لا يكتشفها إلاّ مَنْ خَبِر ألاعيب الشّيطان. وهذه الفكرة الأخيرة فكرة دينيّة استفاد فيها باكثير من تلك الصّفات الّتي ينسبها القرآن الكريم إلى الشّيطان في آيات عدّة، من مثل إيحائه إلى الإنسان الشّرّ أو وسوسته له به، أو تشبيه السّادر في الحرام (آكل الرّبا، مثلاً) بالّذي يتخبّطه الشّيطان من المسّ، أو قول الرّسول — عليه الصّلاة والسّلام —: "إنّ الشّيطان يجرى من ابن آدم مجرى الدّم من العروق"، وغير ذلك من صفات أضفاها القرآن وأحاديث الرّسول على الشّيطان شكّلت تصوّر باكثير عنه.

هذا التّوجيه الإسلاميّ لشخصيّة الشّيطان هو الّذي يميّز صورة الشّيطان في عمل باكثير — إلى حدٍّ مّا — عن صورته في الأعمال الأخرى، وهو الّذي يوجّه مواقف هذه الشّخصيّة داخل المسرحيّة ويحدّد علاقاتها بسائر الشّخصيّات، بخاصّة شخصيّة فاوست، الشّخصيّة الأولى في المسرحيّة.

وأوّل ما يلفت النّظر في شخصيّة لوسيفر أنّه ليس كافراً بالله، وليس أوّل الجاحدين المنكرين، كما يتصوّر النّاس – ومنهم فاوست – عنه، بل هو أوّل المؤمنين الموحّدين؛ الأمر الّذي يعرفه به الخاصّة (يعني باكثير بهم الصّوفية فيما يبدو؛ لأنّ المؤثّرات الصّوفيّة في المسرحيّة كثيرة وأساسيّة، كما سيتّضح بعدُ). كلّ ما حدث أنّ الشّيطان خرج على ربّ العزّة لِمَا افتقده من عدله وحكمته (جلّ الله وتعالى!) فلاقى الجزاء طرداً ولعنة. ولا يجد لوسيفر – لهذا – من هو أوثق من ربّ العزّة – تعالى – يُشْهِده على عقده مع فاوست: "اللّهم يا ربّ العزّة، يا ذا الجلال والإكرام، أنت الشاهد ولا شاهد غيرك، وكفى بك شاهداً ووكيلا".

لكنّ هذا الموقف الّذي يقفه لوسيفر لا ينبغي أن يؤخذ على عواهنه؛ لأنّ لوسيفر يوقّع عقده مع فاوست لكي ينتهي إلى الدّعوة إلى إله جديد، هو فاوست أو – بالأحرى – الشّيطان نفسه. فهل كان لوسيفر متناقضاً مع نفسه وهو يقول هذا، أو أنّه كان يخدع فاوست، أو أنّ باكثير لم يجد ما يسوّغ به تدخّل الملائكة – في النّهاية – لصالح فاوست إلاّ أن يجعل من الله – تعالى – شاهداً على عقد لوسيفر مع فاوست؟ يبدو أنّ باكثير أراد هذا كلّه في وقت واحد؛ فالشّيطان يؤمن بالله حقّاً لأنّه رآه وعاينه، وهو، من ثمّ، من أعرف الخلق به، سبحانه، لكنّه – في الوقت نفسه – على خلاف معه؛ إذ افتقد – من وجهة نظره – عدل الله وحكمته فخرج عليه، وهو يسعى إلى هدف لا يلتقي مع غرض الله – تعالى – في الوجود، كما يسعى إلى بناء مملكة خاصّة به خارجة عن سلطان الله! فمهمّة الشّيطان في هذا الوجود – علة الرّغم من إيمانه بالله – هي مهمّة التّخذيل عن عبادة الله والصّدّ عن طريقه المستقيم. وهي مهمّة لم يكد لوسيفر يشير إليها في حديثه إلاّ إشارات عابرة لا تكاد تبين (اعتماداً على أنّها بديهيّة في الفكر الدّينيّ، فيما يبدو) في حين أنّ علاقة لوسيفر بفاوست كلّها ينبغي النّظر إليها في هذا الإطار. فهو يحاور بارسيلز على هذا النّحو:

بارسيلز : خبّرني يا مولاي ما غايتكَ من جعله حاكماً على إحدى الدّولتيْن؟

لوسيفر : ليزوّدها بمخترعاته الحربيّة؛ فتستلم له الدّولة الأخرى؛ فيحكم العالم كلّه، ويدعو النّاس إلى عبادته فيعبده الجميع...

بارسيلز : وما حظّكَ يا مولاي من ذلك؟

لوسيفر : كلّ من يعبد غيرَ الله فهو يعبدني، وكلّ من لا يعبد الله فهو يعبدني.

فالهدف من العقد الّذي يوقعه لوسيفر مع فاوست هو هذا الهدف الأساسيّ الواسع المدى، الّذي ينفرد به لوسيفر باكثير عن سائر شياطين فاوست الآخرين. فإذا كان الهدف من وراء العقد عند كلٍّ من مارلو وجوته أن يكسب الشّيطان روحاً بشريّة — وإن كانت تختلف عن الأرواح الأخرى — تنضمّ إلى رعاياه، ثمّ يتسع هذا الهدف عند أبي حديد ليشمل تدمير روح شعب بأكمله عن طريق تدمير أرواح حكّامه أو صفوته الاجتماعيّة والاقتصاديّة — أو حاكمه الأعلى، على الأقلّ، وهو قادر على إفساد الآخرين! — فإنّ باكثير يتّسع بهذا الهدف ليشمل البشريّة كلّها في إطار التّصوّر الدّينيّ لإبليس، الّذي يعمل — بكلّ السُّبُل المتاحة — ليصدّ عن سبيل الله. ومع ذلك، ينبغي أن نشير إلى أنّ المشهد الافتتاحيّ، الّذي يقدّم الرّهان بين الرّبّ والشّيطان على روح فاوست، عند جوته، يجعل من روح فاوست تمثيلاً للأرواح البشريّة جمعاء، ويجعل من الرّهان عليها تمثيلاً للرّهان الأوّل — الأساسيّ — بين الرّبّ وإبليس حين أمر الله إبليس بالسّجود لآدم، فرفض، وأخذ على عاتقه مهمّة إغواء البشر وإبعادهم عن طريق الله. ولعلّ باكثير قرأ هذا المشهد على هذا النّحو، ووجد أنّ الموقف الدّينيّ كامن فيه، إلى جانب التّصوّر الدّينيّ عن مهمة إبليس في الوجود؛ فخطّط للشّخصيّة على هذا النّحو نفسه.

والموقف الدّينيّ لا يحكم هذه الفكرة فقط في المسرحيّة، بل يحكم أيضاً علاقات لوسيفر مع الشّخصيّات كلّها. فهو يختار فاوست من بين الجميع ليوقّع عقدَه معه؛ مدفوعاً في الاختيار بطموح فاوست وقدراته العمليّة، والقُوى المتصارعة في نفسه، وتكوين شخصيّته كلّه — ممّا له مكان آخر — ويرفض — في الوقت نفسه — أن يوقّع عقداً مماثلاً مع بارسيلز؛ لأنّه ليس في حاجة إلى مثل هذا العقد مع بارسيلز، الّذي سار في طريق الشّيطان دون أيّ إغواء أو جهد حقيقيّ في هذا الإغواء، مثله في هذا — كما يقول لوسيفر — مثل مئات الملايين من البشر. فبارسيلز قد هجر العلم وسار في طريق تزييف النّقود والعبِّ من الملذّات الحسّيّة بلا حدود، وأصبح خبيثاً مخادعاً ثمّ قاتلاً، بلا وازع من خلق أو ضمير. ولعلّ سعيه — بل إلحاحه — إلى توقيع عقد مع لوسيفر دليل قاطع على هذا السّقوط الّذي لم يَسْعَ لوسيفر إليه، وإن كان لا يرفضه، بطبيعة الحال! بل إنّه — لكي يثبت للوسيفر ولاءه، دون أن يطلب منه أحد ذلك — يعينه على صديقه الحميم فاوست، ولينفث أيضًا من حقده على فاوست الّذي ظفر بالعقد دون سعي منه إلى ذلك.

ولوسيفر يتمكّن من إحضار جرترود — البغيّ الشّبيهة بمارجريت — إلى فراش فاوست، لكنّه يخفق في إحضار مارجريت نفسها، الّتي ذهبت إلى الدّير لتقيم فيه، من منطلق [إنّ عبادي

ليس لكَ عليهم سلطانٌ] [الإسراء : ٦٥] و[إنّ عبادي ليس لكَ عليهم سلطان إلاّ مَن اتّبعكَ من الغاوين] [الحجر : ٤٣]. فلا يقع — من البشر — في حبائل الشّيطان، ويستمع إلى غوايته إلاّ مَن كان مهيّئاً أصلاً لأن يقع تحت سلطانه.

والشّيطان يستطيع أن يعطى كلّ شيء — في مجالات الحسّ والعلم المادّيّ — لكنّه لا يعطى إلاّ بمقدار، وفي المجال الّذي يختاره من بين المجالات الممكنة بالنسبة إليه. يمنح لوسيفر فاوست اللّذّات الحسّيّة في سخاء وبلا حدود، لكنّه يقتّر عليه في العطاء العلميّ والرّوحيّ تقتيراً يجعل فاوست ينذره دائماً بفسخ العقد بينهما، وهو ما يفعله في النّهاية وقد يئس منه وتقطّعت بينهما السّبل. بل إنّه يوجّه عطاءه العلميّ لفاوست التّوجيه الّذي يرغب هو فيه، فيسخو عليه في الاختراعات المدمِّرة، في حين يبخل عليه بالمساعدة في اكتشافات أخرى تتيح حياة أفضل ورخاء للبشريّة جمعاء.

وخطّة لوسيفر مع فاوست تستحقّ أن تُوصف بأنّها خطّة شيطانيّة حقّا! حيث يعينه على بحوثه العلميّة، ويتيح له الشّهرة والمجد والملذّات الحسّيّة بلا حدود؛ حتّى يفتنه عن نفسه وعن أهدافه الجليلة من وراء بحوثه لخدمة البشريّة وسعادتها، ويحاول الزّجّ به في معترك الصّراع الدّائر بين القوّتين العظميين، فإذا ظفرت به إحداهما وحصلت على كشوفه أخضعت الأخرى بل العالم كلّه، فيفتتن به النّاس فيستذلّون له ولدولته، بل يعبدونه، و"كلّ من يعبد غير الله فهو يعبدني، وكلّ من لا يعبد الله فهو يعبدني"، كما يقول لبارسيلز.

والعَقد الّذي يوقّعه مع فاوست يعطيه الحقّ في روح فاوست في مقابل أن يمنحه اللّذّة والقوّة والشّباب والغنى والمعرفة الشّاملة والصّحّة الكاملة. ولنلاحظ أنّه — على غير العقود في أعمال فاوست غير العربيّة — ليس محدَّداً بمدّة، كما عند مارلو، أو بلحظة يشعر فيها بكمال السّعادة بحيث يقول لهذه اللّحظة أو للسّعادة: قفي لا تبرحي، كما عند جوته؛ لأنّ التّقيّد بمدّة أو بحالة لا يكون — هنا — في صالح الشّيطان؛ لأنّ هدف لوسيفر من توقيع العقد لم يكن، أصلاً، لمصلحة فاوست، بل ليحقّق هدفه هو من وراء فاوست؛ ففاوست في ذاته لم يكن بُغية لوسيفر، بل كانت بغيته فيما يستطيع أن يحقّقه عن طريقه من تدمير لأرواح البشريّة كلّها.

كما أنّ باكثير — هنا — يلتفت إلى بديهيّة دينيّة، هي أنّ أحداً — ولو كان الشّيطان نفسه — لا يستطيع أن يُميت أحداً إلاّ بإذن الله، وقد ينتهي العقد قبل أن يحين حَيْن فاوست؛

فتتاح له الفرصة للتّوبة والإصلاح فيفوِّت عليه الفرصة. وهذا يعني أنّ مدّة العقد ينبغي أن تمتدّ حتّى يتحقّق الهدف النّهائيّ للوسيفر، كما امتدّ العقد بين أهرمن وطوبوز — في عمل أبي حديد — حتّى قطعه طوبوز.

أمّا الشّروط الأساسيّة في العقد فهي — في التّحليل النّهائيّ — لا تخرج عن الشّروط المعتادة : أن يتنازل فاوست عن روحه للوسيفر وأن يطيع أوامره، من جهة، وأن يجيب لوسيفر فاوست إلى كلّ ما يطالبه به من متع وغيرها، من جهة ثانية. وطاعة فاوست لأوامر لوسيفر مسبوقة في عمل أبي حديد، وتمثّل نقطةً جديدةً تماماً في أعمال فاوست العربيّة، وترتبط بما سبق عن هدف أهرمن أو لوسيفر من وراء امتلاك روح طوبوز أو روح فاوست؛ فهما لا يطلبان ضحيّتهما لذاتيهما، بل لِمَا يستطيعان تحقيقه من ورائهما.

وما يمنحه لوسيفر لفاوست دليلُ قدرته على العطاء في هذه المجالات الّتي حدّدها فاوست، لكن كيف يعطي لوسيفر ما يعطي؟ لقد عمد باكثير إلى الأساطير الّتي بنى عليها كلٌّ من مارلو وجوته فكرة إحضار هيلين من هاديس، مثلاً — فحطّم الأساس الّذي تقوم عليه، وحطّم قدرتها على الإيهام بالصّدق؛ فأصبحت عنده خرافاتٍ شيطانيّة أشاعها الشّيطان في أحلام الشّعوب؛ ليصدّها بها عن القيام بمغامرات جديدة في سبيل العلم والمعرفة. ولهذا فقدتْ عطاياه قيمتها — إلاّ العطاء العلميّ المباشر وحده، والعطاء الرّوحيّ الّذي أعطاه بشكل غير مباشر؛ لأنّ هذا العطاء يكمن في الأصل في نفس الإنسان وعقله — فتحوّلت هذه الأعطيات إلى أوهام؛ أشباح بلا أرواح:

فاوست : أيّها المغالِط الكبير، ليست مأساة مارجريت هي كلّ شيء، وإنّما كشفتْ لي زيفكَ، وأثبتتْ لي أنّ كلّ ما جئتني به منذ عرفتُكَ إلى الآن وهمٌ في وهم.

لوسيفر : وما ذنبي أنا في ذلك يا فاوست؟

فاوست : ماذا تقول؟

لوسيفر : أنت وهم، وكلّ ما حولكَ وهم، وكلّ ما تحتكَ وما فوقكَ وهم.

فاوست : وأنت ؟

لوسيفر : وأنا وهم، وهذا الوجود كلّه وهم في وهم.

فاوست : كلاّ...كلاّ...إنّ الحقائق العلميّة الّتي أعنتَني على اكتشافها ليست بأوهام.

لوسيفر : اعترفتَ الآن أن ليس كلُّ ما جئتكَ به وهماً في وهم.

فاوست : إلاّ الحقائق العلميّة، ولذلك كنتَ لا تطلعني عليها إلاّ على كره منكَ، وبعد عناء طويل، أمّا الخيالات والأوهام فقد كنتَ تغمرني بها بكلّ سخاء ، ولو لم أطلبها منكَ.

يكشف هذا الحوار عن شكّ فاوست في عطايا لوسيفر، الّتي لو رددناها على تحطيمه الإيهام في صدق الأساطير لأصبحت عطايا لوسيفر مجرّد وهم وخيال، أو إيهام بالحقيقة دون وقوعها، أو أنّه يرمى — بالمنطق الدّينيّ — إلى أنّ هذه الملذّات زائلة كلّها لا يبقى منها من أثر في نفس الإنسان بعد لحظتها، إذا قورنت بلذّة الكشف العلميّ وثبات نتائجه.

ولا شكّ في أنّ هذا أثر لتصوير القرآن للأثر العكسيّ لعطايا الشّيطان في مثل قوله، تعالى: **[الشّيطانُ يعدِكُم الفقرَ ويأمركُم بالسّوءِ والفحشاءِ]** [البقرة : ٢٦٨]، كما أنّ الفكرة — كما سبق - شائعة في الأدب الشّعبيّ وفي الأدب العالميّ.

كما يكشف هذا الحوار نفسه — مع فقرات حواريّة أخرى — عن هذه القدرة الّتي يتمتع بها لوسيفر على الجدل والخداع. إنّه حين يُفاجأ بقول فاوست إنّ عطاياه أوهام، لا يتورّع — ليكسب الموقف — عن وصف كلّ شيء في الوجود، حتّى نفسه ، بأنّه وَهْم ، ويساير فاوست في شكّه حتّى يشكّكه في الحقائق العلميّة، وفي عدل الله — تعالى — وحكمته، بل إنّه يلجأ إلى الاعتراف، في الجدل، بقدرة الإنسان الّتي تفوق قدرة الشّيطان؛ ليقود فاوست إلى حيث يريد.

ويكاد باكثير يوحي في بعض المواقف بأنّ العلاقة بين فاوست ولوسيفر هي علاقة أشبه بالحُلم؛ فعطايا لوسيفر أوهام، وطوافه بفاوست بالرّوح بلا جسد! وهو ما يؤكّده باكثير حين دخلت أولجا (الخادمة) معمل فاوست في غيابه؛ فقد ذُعرت إذ وجدت جسد فاوست بلا روح، ثمّ تبيّن أنّه كان يصحب لوسيفر في جولة إلى أدغال أفريقيا وصحاريها، وهي رحلة لم تستغرق إلاّ ثواني، أو — على الأكثر — دقائق معدودات؛ الأمر الّذي يوحي بالطّبيعة الحُلميّة لمثل هذه الرّحلات، الّتي كانت القسمَ الأكبرَ من عطايا لوسيفر لفاوست. وهذا ما يؤكّد، من جديد، خداع لوسيفر لفاوست؛ فهو لم يمنحه في الحقيقة شيئاً ممّا وعده به، وبخاصّة السّعادة. إنّ طبيعة فاوست غير قابلة للسّعادة - كما سنرى — بما أتاحه له من متع زائلة حقيرة.

وحتّى ما أعانه عليه من بحوث علميّة أفسده عليه بتوجيهاته الشّرّيرة لهذه البحوث، بل إنّ ما كان نافعاً منها للنّاس دفع فاوست إلى عرضه في الميادين العامّة ليغريه بالشّهرة الزّائفة عن الإنتاج الحقيقيّ.

وطبيعيّ أنّ قسوة لوسيفر لا تعرف الرّحمة، واستغلاله لا يتوقّف عند حدّ؛ فقد استغلّ بارسيلز لتحقيق مآربه في إبرام الاتّفاق مع القوّتين المتصارعتين باسم فاوست، وفي محاولة إقناع فاوست بإجابة مطالبهما، ولا بأس بأن يَعدُه بعقد كعقد فاوست إذا نجح، حتّى إذا أخفق الأمر كلّه يأمره بالانتحار، أو يتركه للقوّات المجتمعة خارج المدينة لتعذّبه قبل قتله؛ فينتحر بارسيلز.

وعلى الرّغم من هذا كلّه تمكّن فاوست من تحدّى لوسيفر، وكسب الجولة النّهائيّة منه؛ لأنّه كان من الوعي والتّماسك على درجة لم تُغرِقه معها ملذّات لوسيفر عن كشف خداعه له وإخلاله بشروط العقد بينهما، واستطاع التّخلّص من الرّابطة الّتي تربطهما في الوقت المناسب. و لم تفلح المحاولات المستميتة الّتي بذلها لوسيفر في النّهاية لخداع فاوست عن نفسه للمرّة الأخيرة، فأثبت أنّ قدرات الإنسان، مسلحاً بالعلم والوعي والإيمان، تفوق قدرة الشّيطان نفسه.

وكان للوسيفر نفسه اليد الطّولى في خسارته النّهائيّة؛ ففي سبيل خداع فاوست وإثبات إيمانه بالله أمامه، يُشْهِد الله — تعالى — على العقد، ويكون على الملائكة أن تدافع عن روح فاوست أمام خداع لوسيفر وتدليسه في الإخلال بشروط العقد، الّذي شهد عليه المولى — تعالى — ذاته. وقع لوسيفر — إذن — في الحفرة الّتي حفرها لفاوست؛ فخسر روح فاوست. كما أنّ خداعه نفسه هو الّذي أيقظ في فاوست الوعي بإخلاله بشروط العقد وضرورة فصمه.

وبهذا كان لوسيفر نفسه ضحيّة خداعه هو وكذبه ومداورته، وكان — بحقّ — الشّرّ الّذي يحثّ على الخير ويدفع إليه؛ فلولا تدخلّه في حياة فاوست، ثمّ خداعه له وكذبه عليه لمات هذا الأخير منتحراً منذ البداية، ولَمَا سعى إلى هذا الطّريق الصّوفيّ — العلميّ ليصبح — في النّهاية — عدوّاً للشّيطان، وليّاً للرّحمن. إنّه — على أيّة حال — الجانبُ المأساويّ في شخصيّة الشّيطان: الاندفاع المستمرّ في طريق يعرف — في أغلب الأحيان — أنّه عائد منه بخفَّيْ حُنَيْن، لكنّه يجد لذّته الدّائمة، بل قوام حياته نفسها، في المحاولات المستمرّة الّتي لا تتوقّف أبدا.

كما أنّ الشّرط الوحيد الّذي يقع على لوسيفر في العقد كان خدعةً كبيرة له؛ فقد وافق على أن يطيع فاوست في كلّ ما يطلبه منه، واثقاً من أنّه مستطيع أن يجيبه إلى كلّ ما يطلبه، أيّاً

كانت طبيعتها. لكنه كشف عن ضيق أفق معرفته بالطّبيعة البشريّة، المتقلّبة دوماً على أكثر من وجه — دون تناقض؛ لأنّها جُبلت على هذا التّقلّب. ففي الوقت الّذي كان فاوست يتقلّب في متع اللّذائذ الحسّيّة الّتي أتاحها له لوسيفر، كان الجذر الدّينيّ في نفسه يعود إلى النّموّ والاخضرار (وكأنّ الرّذيلة هي الّتي أحيته!) حتّى كُشفَ له نورُ الحقيقة الكبرى؛ فطلب من لوسيفر أن يساعده في كشف علميّ يُمكّنه من أن يطيل أمد هذه اللّحظة الكاشفة ويتيحها — في الوقت نفسه — للجميع. وكان طبيعيّاً أن يرفض لوسيفر؛ الأمر الّذي أتاح لفاوست أن يتخلّص من لوسيفر، ويخلّص روحه من قبضته ويعود إلى نفسه وإلى الله.

وهكذا استطاع باكثير أن يستغلّ التّراث الدّينيّ الإسلاميّ — الّذي وعاه وعياً كاملاً — في رسم هذه الشّخصيّة الشّيطانيّة، مضيفاً إلى عناصر هذا التّصوّر — أو لنَقُلْ داخل إطار هذا التّصوّر نفسه — التّفاصيلَ الّتي وجدها صالحة لخُطّته في عملَيْ كلّ من مارلو وجوته، دون أن يسعى بغربة أيّ عنصر من هذه العناصر كلّها.

الشّيطان إلهًا لبني إسرائيل:

تناول باكثير الصّراع العربيّ "الإسرائيليّ" والشّخصيّة اليهوديّة في مسرحه ثلاث مرّات منذ سنة ١٩٤٥، وتهمّنا، هنا، المسرحيّة الثّالثة، الّتي يجعل فيها إبليس إلهاً لبني إسرائيل، صنع لهم مجدهم في الزّمن الغابر، وحدا حركتَهم، حتّى أعادوا تجميع شتاتهم من جديد واغتصبوا لأنفسهم وطناً من أصحابه، وفاقوا إلهم كيداً وشرّاً. حينئذ يأمر إبليس ذرّيّته من الشّياطين أن يختلطوا برجال إسرائيل ونسائها ليصبح اليهود، لا مجرّد عبيد للشّيطان — الّذي تبرّءوا منه في العصر الحديث — بل ليصبحوا أيضاً أبناء له يجري في عروقهم دمه. فما يهمّنا، هنا، هو شخصيّة الشّيطان في مسرحيّة "إله إسرائيل".

تتكوّن المسرحيّة من ثلاث مسرحيّات: تدور أولاها في عصر موسى، عليه السّلام، ومحاولات إبليس أن يُخذّل بني إسرائيل عن موسى بالإيحاء بكذبه (حاشاه!). فيظهر لشيوخهم في أحد المعابد المصريّة، مدّعياً أنّه هو الإله الحقّ، وأنّه غاضب منهم لعصيانهم له وطاعتهم موسى، الّذي أُعْطِي الرّسالة فعافها، وأراد المُلك، ولو نُصر على فرعون لتبرّأ من الإسرائيليّين وانتحل نسباً في آل فرعون، ولأذاب الإسرائيليّين في المصريّين؛ فلا يبقى لإسرائيل وجود. ويدعو إبليسُ الشّيوخَ أن يخبروا قومهم أنّه تجلّى لهم، وأنّهم إن أرادوا رؤيته فهو يتجسّد لهم في الذّهب:

إبليس : نعم، بلّغوهم أنّي قد جعلتُ من نعمتي عليهم أن أتجسّد لهم في هـذا المعـدن النّفيس، فليحرصوا على جمعه لتكون لهم القوّة والسّلطان (ص ٢١).

وهكذا تسرق الإسرائيليّات حُليّ المصريّات عند الخروج، ولَمّا يغضب موسى ويـأمر بإرجاعها[219] يستغلّون فترة غيابه، للقاء ربّه، ليصهروا هذه الحليّ - بإيعاز من إبليس نفسـه — ليصوغوها عجلاً له خُوار يعبدونه[220]، حتّى إذا عاد موسى، عليه السّلام، ووجد هذا، حكَـم عليهم بالتّيه في البريّة، لا يذوقون "دعة ولا أمناً ولا قراراً حتّى ينقرض هذا الجيل الّذي اسـتحوذ عليه الشّيطان وينشأ جيل جديد" (ص ٥٢).

وفي المشهد الخامس نرى مواجهةً بين موسى — عليه السّلام — وإبليس، الّـذي يُـدلّ بتحدّيه لربّ العزّة وباختطافه بني إسرائيل وتحويلهم إلى عباد له بدل أن يكونوا عباداً لله. ويخـبر إبليسُ موسى، عليه السّلام، أنّهم إنّما عصوا يوشع، كما عصوا هارون من قبـلُ، يـوم عبـدوا العجل، وأنّهم، في حربهم الموآبيّين، لم يتعرّضوا للرّجال، وإنّما انقضّوا علـى الشّـيوخ والنّسـاء والأطفال، فأعملوا فيهم التّذبيح والتّقتيل، ومثّلوا بهم أفظع تمثيل (ص ٦٣).

ويمعن إبليس في تحدّي موسى — عليه السّلام — قائلاً إنّه لن يمحو الوصايا من صدور بني إسرائيل، بل سيفسّرها لهم تفسيراً جديداً من عنده:

إبليس : لأوحيَنّ إليهم أنّها إنّما أُنزلتْ لتكون قيوداً وأغلالاً لغير بني إسرائيل مـن أمـم العالم، من حيث يبقى بنو إسرائيل أحراراً مُطلَقين يفعلون بأمم العالم ما يشاءون. (ص ٦٥).

فيطرده موسى مستشيطاً لاعناً. ولا تلبث الأخبار أن تأتي من ميدان القتال مصدِّقة لمكيدة إبليس؛ فيسأل موسى ربَّه أن يقبضه إليه حتّى لا يرى لهم وجهاً ولا يسمع لهم صوتا، ويعلن تبرّأه ممّا فعل قومه، بل يسأل ربَّه أن يصبّ عليهم صواعقَ لعنته، وأن يسلّط عليهم الجبّارين، يسومونهم سـوء العذاب، وأن يضرب عليهم الذّلّة والمَسكنة والخزي إلى الأبد.

في المسرحيّة الثّانية "ملكوت السّماء" يعالج الكاتب الفترة من تبشير يحيى بـن زكريّـا بالمسيح — عليهم السّلام — إلى أن حُكِم على المسيح بالصّلب. ويظهر إبليس في المنظر الأوّل مغرياً

([219]) المشهد الثّاني من " الخروج".

([220]) المشهد الثّالث من المسرحيّة.

مريم المجدليّة بيحيى. ونرى طرفاً من عناد بني إسرائيل ليحيى؛ إذ يلومونه أن طهّر المجدليّة وطهّر رجلاً من كنعان؛ لأنّ ملكوت السّماء — بزعمهم! - وَقْف على بني إسرائيل؛ فينهرهم يحيى ويطردهم.

ويشتبك إبليس مع يحيى في حوار يقول له فيه إنّ ظهور نبيّ من إسرائيل مستحيل؛ لأنّه أفسد أصلابهم منذ انتقل موسى — عليه السّلام — فروح إبليس فيهم ما عاشوا، فينبئه يحيى أنّ الله، تعالى، اقتضت حكمته — لذلك - أن يكون المسيح روحاً منه وكلمة ألقاها إلى مريم العذراء، وما على الله بعزيز أن يخلق رجلاً بلا أب، كما خلق رجلاً من قبل، هو آدم، بلا أب أو أمّ.

وفي المنظر الثّاني نجد إبليس ومساعديه ينتظرون السّيّد المسيح حتّى ينتهي من صيامه، حتّى يختبره إبليس؛ فيعرض عليه ممالك الدّنيا وذهبَها، حتّى يقبل عونه على بني إسرائيل؛ فيرفض. لكنّ إبليس ما يزال يملك — فيما يدّعي - الإرادة وحرّيّة الفكر والعمل، الّتي ستمكّنه من القتال، ولو خرق الله — تعالى — النواميس الّتي خلقها.

إبليس : كلاّ، لأصبرنّ له حتّى يخرق جميع النّواميس الّتي وضعها، فلا يبقى منها شيء؛ فلأغلبنّه، حينئذ، بإرادتي وحرّيّتي !

الأوّل : بديع! بديع! الآن يحقّ لنا أن نطمئّن.

الثّاني : أجل..الآن نستطيع أن نطمئن.

إبليس : كلاّ، يجب ألاّ تخلُدا إلى الطّمأنينة.

الاثنان : فيمَ يا مولاي؟

إبليس : الطّمأنينة ضعف، والقلق قوّة، يجب أن نعيش دائماً في قلق. هذا جبّار جديد، قد ظهر؛ فعلينا أن نتهيّأ معه لكفاح طويل (ص ٩٣).

وتكون نتيجة تفكيره أن يحوِّل آيةَ الله في النّاس إلى فتنة لهم؛ فلَيُغرِيَنّ شعبَه — بني إسرائيل - أن يرموا السّيّدة العذراء — عليها السّلام، وحاشاها! - بالفاحشة.

في المنظر الثّالث نجد رئيس الكهنة (قيافا) مع زوج ابنته حنانيا يحاولان أن يجدا ما يرميان به السّيّد المسيح للإغراء بقتله؛ "لأنّه يهدّد جاهَنا ومناصبَنا ومصالحَنا، وليس في الشّريعة شيءٌ يناقض ما جاء به، والحاكم الرّومانيّ يرفض التّدخّل"، قائلاً لهم: إنّه أمرٌ يخصّ اليهودَ وحدهم، ولا شأن للرّومان به. ولم يبق إلاّ خطة قيافا، الّتي تعتمد على كلّ من يهوذا والمجدليّة؛ فيهوذا — الّذي يشبه المسيح شبهاً كبيراً — سيدخل إلى المجدليّة، ثمّ يراه بنو إسرائيل خارجاً من عندها، وكأنّه السّيّد المسيح! غير أنّ المجدليّة تطرد يهوذا، وقد تابت — منذ عرفتْ السّيّد المسيح - عن الفجور وتركته لهم، بل تتّهمهم جميعاً بالكفر؛ لأنّ دين المسيح هو الحقّ، وتدعوهم إلى مباهلتها. ويتدخّل إبليس — بوصفه إلهاً لإسرائيل — ويَسِمُ المسيح بالدّجل والكفر والكذب والسّحر أيضاً، وجزاء السّاحر في الشّريعة القتل. وتدافع المجدليّة عن المسيح، وتكشف أنّ مَن يحدّثهم ليس إله إسرائيل بل هو إبليس نفسه، لكنّهم لا يستجيبون.

وفي سجن بيلاطس — الحاكم الرّومانيّ — نجد يهوذا سجيناً، تطارده كلمات السّيّد المسيح؛ فيتمسّك بأهداب ما يؤمن به قومه من عبادة الذّهب الّذي لا يمنع عن الوصول إلى الله: "الله في السّماء، والذّهب في الأرض" ! (ص ١١٣) .

ونرى مؤامرةً لإنقاذ السّجين عن طريق المجدليّة والحارس جلاديوس، لكنّها تتعرّف في المسجون يهوذا لا المسيح؛ فتعود أدراجها، رافضةً أن تأخذ ذهبه وتنقذه، أو حتّى أن تشهد في المحاكمة أنّه ليس المسيح. ويتجسّد إبليس ليهوذا، محاولاً طمأنته إلى أنّه سينقذه، وأنّه سيخبر قيافا وحنانيا أنّه ليس المسيح؛ فيفرح يهوذا لأنّ إله إسرائيل معه !

ويخرج إبليس إلى حنانيا وقيافا، وقد جاءا مع بني إسرائيل ليخرجا بالسّجين إلى ساحة المحاكمة، ويخبرهما أنّ السّجين ليس عيسى النّاصريّ؛ فيشكّان فيما يقول، فينهرهما أنّه إلههم وأنّه لا يكذب؛ فيتشجّع حنانيا ليقول له: إنّكَ لستَ إله إسرائيل...أنتَ إبليس! (ص ١٢٨)؛ فيصبّ إبليس عليهم لعنته، وينصح يهوذا أن يتكلّم أمام بيلاطس، الّذي لن يصدر حكمه قبل أن يستوثق من هُويّة يهوذا. لكنّ يهوذا ينعقد لسانه أمام بيلاطس فلا يتكلّم. ويسأل بيلاطس الشّعبَ اليهوديّ عن حكمهم فيه؛ فيحكمون بصلبه، على أن يُطلِق لهم قاطع الطّريق باراباس ! فيتبرّأ بيلاطس أمامهم من دمه، ويسلمه إليهم يصلبونه.

أمّا إبليس فلم ييأس؛ فما صَلَب اليهودُ يهوذا وحدَه، بل صلبوا معه رسالة السّيّد المسيح واسمَه، ويكفيه انتصاراً أنّ شعبه المختار قد أجمع على صلبه. ويفاجئه صوت السّيّد المسيح راثياً كبرياءه وعناده، ومبشّراً برسول يأتي من بعده، لا يخرج من الأصلاب الفاسدة لبني إسرائيل، بل يظهر في الأمّيّين، وسيكون فانياً في الفانين، لكنّ كتابه المبين سيبقى إلى يوم الدّين. ويردّ إبليس: لأَطْمِسنّه ولأَقضِيَنّ عليه! فيردّ الصّوت: ويحكَ يا مغرور، هل تستطيع أن تطمس هذا النّور؟ (ص ١٣٧).

وتتناول المسرحيّة الثّالثة "الحيّة" اليهودَ في العصر الحديث. ويدور المشهد الأوّل بين إبليس وجنوده؛ حيث يبشّرهم بقُرب تحقّق ملكوته على الأرض؛ فلقد أطبقت حيّته — متمثّلة في بني إسرائيل — على كلّ بقاع الأرض، ولقد وعد شعبَه المختارَ أن يريح رأسها في فلسطين حيث ينشئ لهم دولة؛ لتكون قاعدة الملكوت الّذي سيبسطه على الأرض. وهاهم اليهود اجتمعوا من كلّ أرجاء الأرض في "بال" ليتشاوروا ويتعاهدوا على بناء الملكوت، ولتتوحّد سِحَنُهم وأزياؤهم ولغتُهم في فلسطين. لقد أوشك إبليس أن ينتصر على ربّ العزّة! فليفرحْ الشّياطين ويمرحوا، وليشربوا الخمر الّتي كان إبليس قد منعهم منها!

وننتقل، في المشهد الثّاني، إلى قاعة المؤتمر، لنجد جدالاً مستمرّاً بين الّذين يؤمنون بالعلم والّذين يتمسّكون بأهداب خرافات الأقدمين، وبين الصّهيونيّين الّذين يسعون إلى بناء دولة، وغير الصّهيونيّين الّذين لا يحبّذون إنشاء هذا الوطن. وأيضاً مَن يرون مصلحة اليهود في ألاّ يجتمعوا في وطن واحد؛ فقد مكّنهم التّفرّق من السيطرة على العالم كلّه. لكنّ الأصوات المعارضة كلّها تذوب أمام الإصرار على إنشاء هذا الوطن؛ بتسخير الظّروف والإمكانات المتاحة كلّها لإنشائه، واستغلال سيطرة اليهود على مقاليد الاقتصاد والسّياسة في العالم أجمع لخدمة هذا الهدف الّذي لا يتوقّف عند الاستيلاء على فلسطين، بل بالسّيطرة على أرض الميعاد كلّها، ولو أشعلوا في سبيل ذلك حروباً عالميّة تتلو إحداها الأخرى حتّى يتحقّق هدفهم.

في المشهد الثّالث يكون رأس الحيّة قد استقرّ في فلسطين، لكنّ ما يقلق إبليس هو الشّعب المصريّ، الّذي استيقظ ليسدّ الطّريق على أهدافه الّتي وضع أسسها في فلسطين؛ فيجيبه وزيراه: إنّ إنشاءه دولة شعبه المختار في فلسطين هي الّتي أيقظت هذا الشّعب، وحتّى كتاب محمّد، الّذي كان كالبركان الخامد زمناً، انبعث وثار حين أُنشئت هذه الدّولة.

ونعلم من حوار إبليس مع وزيريه أنّ جنوده من الشّياطين يشعرون بالظّلم بعد أن أهملهم وانقطع عن لقائهم ورعايتهم، واتّكل بالكلّيّة على بني إسرائيل، الّذين لا يُؤمَن جانبهم؛ فهم من بني آدم أوّلاً وأخيرا. لكنّه ينبّههم إلى أنّ اليهود لم يعودوا من البشر؛ فهم يحقدون عليهم، ويشمتون بهم، ويعدّونهم حيواناً خلقه الله ليؤنسهم؛ فقد انسلخوا من البشريّة وأصبحوا خالصين للشّيطان، ثمّ إنّهم أبرع وأقدر على القيام برسالته من الشّياطين أنفسهم. وبعد إلحاح من وزيريه يوافق إبليس على أن يقابل وفداً من الشّياطين.

وحين يتقدّم الوفد إلى إبليس راكعين، يزدري فيهم هذا الخضوع الّذي لم يعلّمهم إيّاه، ثمّ إنّهم لا يهتمّون برسالته قدر اهتمامهم بمكانتهم منه، وهو لم ينقطع عنهم إلاّ حين رآهم خاملين عاجزين، ورأى غيرَهم أقدرَ وأبرع؛ فاليهود يقومون برسالته دون إرشاد منه، ثمّ هاهم الشّياطين أخيراً نادمون على ما فعلوه من أجله! فيدفعون عن أنفسهم بأنّهم ما يزالون مخلصين للرّسالة، وأنّ إبليس لن يرضى أن يقوم اليهود بالرّسالة ثمّ ينكرون فضلَه؛ فيقول إنّهم لن يفعلوا ذلك، ولو فعلوا ما أغضبه ذلك، ما داموا يقومون برسالته. وينتهي الأمر بأن يطرد إبليس الشّياطين من خدمته؛ فيهدّده الوزير الثّاني، الّذي يتعاطف مع قومه؛ فيطردَه هو الآخر؛ فيخرج وهو يقول: هيّا بنا يا قوم، لا نحن أقلّ منه ولا هو أعظم من ربّ العزّة! (ص ١٨٥). ولا يبقى مع إبليس إلاّ وزيره الأوّل، الّذي يعترف، صاغراً، بالفضل لأبناء إبليس سادة العالم: بني إسرائيل.

لكنّ الشّياطين يعودون مرّة أخرى إلى إبليس في المشهد الرّابع؛ إذ سُدّت أبواب الكواكب كلّها في وجوهم بعد أن طردهم إبليس؛ فخرجوا إلى الفضاء المطلق، فإذا الفضاء يدور بهم في سرعة مخيفة، وما عادوا يبصرون شيئاً، وطغى عليهم الإحساس بأنّ أجسامهم تريد أن تنفصل ذرّاتها لتتناثر في الفضاء؛ فتماسكوا وتلاصقوا حتّى صاروا كتلة واحدة، وكرّوا راجعين حتّى خرجوا إلى مدار الكواكب؛ فإذا أكثرهم قد فُقِدوا. وهاهم يعودون تائبين نادمين؛ كما يقول الوزير الثّاني للوزير الأوّل، يرجوه أن يتشفّع لهم عند سيّده حتّى يقبلهم من جديد. ويقبل الوزير الأوّل على أن لا يتعرّضوا لشعبه المختار مرّة أخرى، فيعده الوزير الثّاني بذلك.

ويعود إبليس ساخطاً ناقماً؛ فقد سرق اليهود رسالته منه، ثم عدُّوه وَهْماً من الأوهام، هو الّذي أكّد وجودَه كما لم يؤكّده مخلوق قطّ. ويجدها الوزير الأوّل فرصةً أن يتشفّع لإخوانه، وسيده يشكو الوِحْدة، وقد تخلّى شعبُه عنه. وحين يفاتحه، يقبل عودتهم على الفور، لكنّه يفكّر: ماذا يمكن أن يفعل بهم؟ إنّه لن يستطيع أن يستعيد بهم سلطانه على اليهود الّذين غلبوه على كلّ

شيء، وهو الّذي مكّنهم من ذلك . ويدعو إبليس قومَه إلى خُطّة جديدة؛ أن يتوبوا جميعاً إلى ربّ العزّة! فقد أصبحت الرّسالة رسالة اليهود، "علامَ نتحمّل وزرها وقد اغتصبوها منّا و استأثروا بها من دوننا، و لم يتركوا لنا حتّى التّعلّل بمجدها الكاذب؟ فَلْنُلْقِها عن ظهورنا إلى ظهورهم ليذوقوا وبال أمرهم يوم الدّين، ولنَعُدْ نحن تائبين إلى خالقنا ربّ العزّة والعرش العظيم.

الثّاني : لكن هل يقبل توبتَنا ربُّ العزّة ؟

إبليس : إن يقبلْ ففضلاً منه، وإن لم يقبل فعدلاً منه، وما علينا إلاّ أن نقرع بابه (ص ١٩٤).

ويقبل الشياطين؛ فيتوجّه إبليس بالدّعاء إلى الله، وهم يؤمّنون وراءه، وإذا صوت جبريل يخبره أن الله — تعالى — سمع دعاءه، وغفر له رفْضَ السّجود لآدم، وتحديه لله، وما دون ذلك مّما جنَى، لكنّه لن يقبل توبته حتّى يتوب اليهود معه، الّذين كانوا من الموحّدين فردَّهم بكيده أسفل سافلين.

ويقول إبليس إنّه ليس إلهاً، وإنّه تبرّأ منهم اليوم، وهؤلاء شياطينه يتوبون معه. لكنّ الله — تعالى — أحكم وأعدل من أن يقبل توبة إبليس واحد إذا ترك من خلفه ستة عشر مليون إبليس يفسدون في كلّ ركن من أركان الأرض! (ص ١٩٧)، وأنّ التّوبة مقبولة من شياطينه متى شاءوا. ويصرخ الشّياطين: إنّهم تائبون؛ فيصيح فيهم إبليس: إنّها دسيسة، ولو شاء الله أن يتوب عليهم لتاب عليه. ويكشف الصوت حقيقة توبة إبليس، الّتي لم تكن إلا ستاراً نسجه كبرياؤه ليواري خلفه خزيه، لـمّا شبّ أبناؤه عن الطّوق؛ فأنكروه وجحدوه. ويدفع هذا إبليس إلى مزيد من التّحدّي والكبرياء؛ فكيف يتوب، هو الّذي تحدّى وهو فرد، وقد أصبح معه ستة عشر مليون إبليس؟ إنّ انتصاره على الأبواب، وملكوته يوشك أن ينبسط على الأرض، ولقد دنّس اليوم الأرض المقدّسة، وليُدنِّس من بعدها العالم، ثمّ ليغزو السماوات ليُنازِل الله — جلّ وعلا — في الكون المطلق.

في المشهد الخامس نجد إبليس يسيطر عليه الشّعور بالخيبة والتّضاؤل؛ وقد أصبح واحداً من ستة عشر مليوناً، بعد أن كان يكتسب مكانتَه من تحدّيه لربّ العزّة وهو فرد؛ فماذا يفعل؟ وبعد جهد، لا يجد حلاً أمثل من أن يندمج شياطينُه في اليهود، كل ذَكَر منهم يختلط برجل، وكلّ

أنثى من الشّياطين بامرأة من اليهود؛ فينشأ جيل من اليهود يرفع قليلاً من مستوى الشّياطين، ويخفض من مستوى اليهود؛ فيظلّ إبليس وحده فرداً بلا شبيه أو ندّ.

ويتمكّن إبليس من إقناع شياطينه بهذا الحلّ، ويستبقي معه وزيريه فقط، وينصح الشياطين، قبل أن يندمجوا، أن يتدسّسوا إلى سرائر اليهود، ويزرعوا فيها بعض التّواضع، وأن يجعلوهم يحرصون على كتمان السّرّ الّذي أنبته في نفوسهم، وهو إيمانهم بأنّ البشر جميعاً حيوانات، وأنّه حين ينشأ ملكوت اليهود – الّذي هو ملكوت إبليس أصلاً – على الأرض فسيستذلّون غيرَهم من البشر أو يبيدونهم؛ فلو انكشف هذا السّرّ لتحوّلت البشريّة جميعاً إلى اليهود يبيدونهم كما أبادوا الجراثيم والميكروبات.

ويخرج جنود إبليس وهو مرتاح أشدّ الارتياح إلى هذه النّتيجة؛ فلن يُهزم أبداً ومعه هؤلاء الجنود المخلصون وبنو إسرائيل! لكنّ أصوات السّماء باقيةٌ في الإنجيل والقرآن، تلعن اليهودَ، وتدعو إلى تجنّب الشّيطان، وتدعو إلى السّلام الحقّ بين البشر جميعا. ويبشّر جبريلُ بأنّ البقاء للكلمة الطّيّبة، الّتي تعهّد الله في الإنجيل والقرآن أنّه حافظها.

وأوّل ما يقابلنا في شخصيّة الشّيطان هنا هو ادّعاؤه الألوهيّة لبني إسرائيل، لا على أنّه الشّيطان، لكن بوصفه الله – تعالى – نفسه؛ فهو (يتجلّى) لشيوخ إسرائيل في معبد مصريّ ليغرس في نفوسهم دعواه أنّه إلهم الحقّ، وأن يقاوموا موسى، وأنّهم أبناؤه وشعبه المختار، وأنّه لا يغضب من عبادتهم آلهة آخرين قدر غضبه من طاعتهم موسى وإيمان بعضهم بدعوته، على الرّغم من أنّ موسى لا يبغي إلاّ مصلحته الذّاتية، وأنّه لو تمكّن من السّلطان لانحاز للمصريّين على قومه وأذلّهم.

وعلى الرّغم من هذا التّخليط في معنى الألوهيّة وطبيعة شخص الإله – وهو تخليط مقصود من إبليس، وموجود في عقائد اليهود أصلاً، كما ذكرنا آنفاً – فإنّ شيوخ إسرائيل يؤمنون له، بخاصّة وأنّ هذا الخلط موجود أصلاً في نفوسهم وفي حياتهم. فكاهن المعبد المصريّ إسرائيليّ، لا يستنكف أن يقوم بالكهانة لإله وثنيّ! ويجعل شيوخ إسرائيل يسجدون للصّنم المصريّ، ويدّعي لهم أنّ إلههم سيتجلّى لهم في هذا المعبد، بل هو – أيضاً – يشكّك في إله موسى : "مَن يدرى أيّ إله ذاك الّذي تجلّى له؟" - أي لموسى – لهذا كلّه يتمكّن منهم إبليس بيسر؛ وبخاصّة أنّه يأمرهم بعبادة الذّهب الّذي هو مظهره على الأرض، ويكتب على نفسه أن يجعل من بني إسرائيل شعبه المختار!

بعد ذلك نرى آثار هذه العلاقة الّتي توطّدت بين إبليس وطائفة من بني إسرائيل، حيث يذهبون يشكون إليه رغبة موسى أن يعيدوا الذّهب الّذي سرقته نساؤهم من المصريّات؛ فيأمرهم أن يثبوا على هارون ينتزعون الذّهب منه ويصبّونه في قطعة واحدة فتضيع معالم ذهب المصريّات، ثمّ ينحتون هذا الذّهب عجلاً يعبدونه — أو يعبدون إلههم فيه!

ولا يكفّ إبليس — في الوقت نفسه — عن غرس دعواه بالألوهيّة في نفوسهم؛ "لقد خلقتُ هذا الكون العظيم وجعلتُ له سُنَناً ثابتة لا تتغيّر لتحفظ نظامه أن يختلّ أو يضطّرب..." (ص ٣٥). كما يغرس في نفوسهم أيضاً دعوى الاصطفاء والتّميّز عن باقي البشر: "وقد اخترتُكم شعبي يا بني إسرائيل؛ فلا مناص أن تحسدكم شعوب الأرض على مكانتكم عندي، وعلى المواهب الّتي خصصتكم بها من دون العالمين، فستحقد الشّعوب عليكم وتضطّهدكم جيلاً بعد جيل" (ص ٣٥).

فإبليس من الذّكاء بحيث يعرف يقيناً أن دعوى التّميّز ستلد الاضطّهاد، وأنّ الاضطّهاد — مع التّميّز — سيؤدّي إلى المقاومة المستميتة؛ ولهذا فهو يدعوهم إلى الاستعداد للاضطّهاد ومقاومته حتّى مع موسى نفسه "...يا غلاظ الرّقاب إنّ شعبي المختار ستحسده شعوب الأرض وتضطّهده فعليه أن يكافح ليخلُد ويسود" (ص ٣٧).

وفي سبيل تثبيت دعوته بالألوهيّة يبثّ في نفوس أتباعه من بني إسرائيل الخرافات والأباطيل؛ فيحدّثهم عن لهوه المقدس مع اللّفياثان، الحوت المقدّس، حوت الحيتان ونون النينان، الّذي في وسعه أن يبتلع السّماوات والأرضين وما بينهما، دون أن يشعر أنّه ابتلع شيئاً، وكلّه من الذّهب الخالص، ويعيش في البحر الزّخّار...في العيلم الهدّار...بحر البحور الّذي لا ساحل له، وهو لهوٌ لم يَدَعْه يوماً لأحد إلاّ لبني إسرائيل!

فأُولى سمات إبليس في هذا التّشكيل، هو الادّعاء والكذب، وهي سمة لا نكاد - فيما أعلم - نجدها في تشكيل شيطانيّ قبل هذا العمل. فالشّيطان يدّعي أنّه إله الأرض أو العالم السّفليّ ويعلم تماماً أنّه مخلوق من مخلوقات الله، وإن كان متميّزاً، ولم يدّعِ يوماً أنّه يهدي النّاس، بل هو أحياناً يبصّرهم بعواقب التّسليم له؛ اعتداداً بهذا التّميّز وبالحرّيّة المطلقة الّتي أعطاه الله — تعالى — إيّاها والّتي تصنع تميّزه. وهو قد يسوق حديثاً يُفهم على أكثر من وجه واحد يقع ضحاياه في أحابيله، لكنّه لا يعتمّد الكذب، ولا يدّعي ما لا يقدر عليه. غير أنّ باكثير — فيما يبدو — وجد

أنّ الدّعوى اليهوديّة المريضة بالاصطفاء والتّميّز لا تأتي إلاّ من جرّاء ادّعاء مماثل لا يقلّ عن ادّعاء الألوهيّة؛ لأنّ الإله الحقّ — تعالى — لم يصطفِ بني إسرائيل إلى الأبد، وإن كان قد اصطفاهم فترة بالرّسالات؛ فقد خانوا أمانة رسالاته، وقتلوا أنبياءهم بغير حقّ؛ فلا يبقى — إذن — إلا ادّعاء إبليس هذه الألوهيّة، وأنّه غرس في نفوس بني إسرائيل فكرة الاصطفاء والتّميّز. ولم يستطع باكثير أن يحلّ — فنّيّاً — هذا التّناقض بين السّائد من أن إبليس لا يكذب، ولا يدّعي ما ليس له، وبين ادّعائه الألوهيّة لبني إسرائيل؛ فجعله يكذب ويدّعي لسبب بسيط جدّاً، هو أنّ الكذب والادّعاء صفات شرّيرة اجتماعيّاً ودينيّاً، ولا يبعد أن تلتصق بأصل الشّرّ نفسه: إبليس، ثمّ إنّ إبليس لا يتورّع عن ارتكاب أيّ شيء في سبيل تحقيق ما يرمي إليه من أهداف، ولو كان الكذب والادّعاء.

ونرى طرفاً من علاقة إبليس بالأنبياء، الّذين يتعرّفون عليه منذ اللّحظة الأولى — كما فعل موسى والمسيح عليهما السّلام — لكنّه لا ييأس أن يحاول إثناءهم عن عزمهم. وهو يكاد يوقن بإخفاق مهمّته معهم. فهو يجادل موسى جدالاً يجعله يلعن قومه؛ فهو يخبره أنّ بني إسرائيل لم يخلعوا الوثنيّة من قلوبهم، أو أنّهم أشدّ طاعة له من طاعتهم لموسى أو ربّه، وأنّهم عصوا يوشع كما عصوا هارون من قبل، وبدلاً من أن يطيعوا أمر نبيّهم تركوا الرّجال وانقضّوا على النّساء والأطفال والشّيوخ، فأعملوا فيهم التّقتيل والتّذبيح ومثّلوا بهم أفظع تمثيل، فتمّ لهم النّصر بالرّعب الّذي نشروه في قلوب أعدائهم.

ولا يتوقّف كيد إبليس لرسالة موسى عند هذا، بل يكيد للرّسالة في صلبها؛ فهو لن يمحو الوصايا من نفوس بني إسرائيل، لكنّه سيوحي إليهم أنّها "إنّما أُنزلت لتكون قيوداً وأغلالاً لغير بني إسرائيل من أمم العالم، من حيث يبقى بنو إسرائيل أحراراً مطلقين يفعلون بأمم العالم ما يشاءون" (ص ٦٥).

ونراه يفعل شيئاً آخر مع السّيّد المسيح؛ فهو يعرض عليه ملكوت الأرض نظير تخلّيه عن الرّسالة، لكنّه يرفض؛ فيعرض عليه (الطّريق الحقّ) لهداية بني إسرائيل: الذّهب؛ فيقول له السّيّد المسيح إنّه بُعث ليثنيهم عن الذّهب لا إلى عبادته. فيَعْرِض عليه عونَه حتّى يسيطر على بني إسرائيل؛ فيردّ عليه السّيّد المسيح: "قُبحاً لكَ، تدعوني - وأنت تعلم أنّي رسول الله - إلى طاعتكَ، وأنا أعلم أنّكَ إبليس؟!" (ص ٩٠).

فإبليس لا سلطان له على الأنبياء في أشخاصهم، ولا في تبليغهم رسالاتهم، لكنّ سلطانه يبدأ من نفوس الأتباع الضّعيفة، حيث يستسلم هؤلاء لدعاواه ووعوده الكاذبة.

وهو لا يمحو شريعة، ولا يبدّل نصّاً، لكنّه يستطيع أن "يحرِّف الكَلِمَ عــن مواضــعه"؛ فيُفسد على الأتباع دينهم ويغيّر أثر الرّسالات في نفوسهم!

فإبليس عرف الضّعف والجبن في نفوس بني إسرائيل؛ فأرشدهم إلى النّصر بلا مواجهــة، وعرف صلفهم وحبّهم للتّميّز؛ فحوّر مضمون الرّسالة من كونها موجّهة إليهم بالتّحريم والتّحليل، إلى أن تكون موجّهة بالتّحريم إلى غيرهم، وبالتّحليل إليهم! وكما أغرى بأنبياء بني إسرائيل مــن قبلُ: موسى وداود وسليمان، عليهم السّلام، يغري بعيسى، عليه السّلام: "أراد الله أن يجعله آيــةً للنّاس فلأجعلنّه فتنةً للنّاس! ولأُغرِيَنّ به شعبي المختار ليرمين أمَّه بالفاحشة!" (ص ٩٤).
وإبليس مُدلّ دائماً بحرّيّة إرادته وحركته، الّتي منحته التّميّز بين المخلوقات، وجعلته يشعر بأنّه واحد فرد بينهم، وأنّ ما يفعله ليس حقداً على البشريّة وحدها، لكنّه — في المقام الأوّل — تحدٍّ لربّ العزّة. لهذا لا نجد لإبليس في المسرحيّتين الأوليين من هذه الثّلاثيّة — الخروج وملكوت السّماء — ملامح خاصّة تفرّق بينه وبين الشّيطان التّقليديّ، الّذي تحدّى ربّ العزّة، ثمّ أُمهِل ليقوم على إغراء البشر، فأصبح عمله هذا وكأنّه مهمّة رسميّة يقوم بها بشكل منتظم دون متعة خاصّة في عمل الشّرّ. لكنّه في هاتين المسرحيّتين — من جهة أخرى — يقوم على مهمّة خاصّة جدًّا في إطار عمله العامّ التّقليديّ، تلك هي علاقته ببني إسرائيل؛ فبنو إسرائيل يصبحون أبناء إبليس المدلّلين؛ يبثّ في نفوسهم التّميّز والتّعالي، وأنّ جميع البشر يحسدونهم على مواهبهم وعلى علاقتهم بإلههم، ولهذا فهم يضطّهدونهم، لكنّه سيكون معهم حتّى انتصارهم الأخير؛ ليكونوا هم جنود الملكوت الّذي يسعى إبليس لتأسيسه على الأرض، ولتكون دولتهم نواة هذا الملكوت.

وتنجح خطّة إبليس مع بني إسرائيل تماماً؛ فهم، الّذين كــانوا — في المســرحيّة الأولى: الخروج — يسعون إلى نصائحه على أنّه إلههم الحقّ، يكتسبون مهارة أستاذهم في عمل الشّرّ، وقد عرفوه أو عرفه بعضهم — في المسرحيّة الثّانية: ملكوت السّماء — عن طريق المؤمنة مريم المجدليّــة، ويخالفون عن رأيه في مسألة قتل يهوذا؛ لأنّهم ظنّوا أنّه السّــيّد المسيح حقّاً:

إبليس : ماذا صنعتم يا أبنائي؟ هذا الّذي قبضتم عليه ليس عيسى الناصريّ، وإنّمـــا هـــو يهوذا الإسخريوطيّ قد سحره عيسى فجعله على صورته.

(ينظرون إليه مليّاً متعجّبين مدهوشين)

قيافا : فأين عيسى الناصريّ إذن؟

إبلـــــيس : ابحثوا عنه تجدوه.

حنانيـــــا : نبحث عنه وهو بين أيدينا؟

الشيطان : ويلكم! ألا تصدّقون كلام إلهكم إله إسرائيل؟

(ينظر بعضهم إلى بعض ويتهامسون)

حنانيـــــا : (يتشجّع) أنتَ لستَ إله إسرائيل..أنت..إبليس!

قيافـــــا : إبليس!

الآخرون : إبليس! إبليس! (ص ١٢٧ – ١٢٨).

إنّ تعرّفهم إيّاه ورفضهم نصيحته هي الشّرارة الّتي تعطي شخصيّة إبليس، في المسرحيّة الثّالثة: **الحيّة**، تميُّزَها بين الأعمال الّتي كُتبت عنه في العربيّة حتّى الآن.

فالمسرحيّة الثّالثة "**الحيّة**" تدور في العصر الحديث، بداية من اجتماع الصّهاينة في مؤتمرهم الأوّل في "بال" لبحث مشروع إنشاء وطن قوميّ لليهود، وإلى ما بعد إنشاء "إسرائيل". وفى بداية المسرحيّة نجد إبليس سعيداً سعادة غامرة بين شياطينه يحتفل بهذا المؤتمر، الّذي يُعدّ نصراً جديدًا له في خُططه مع بنى إسرائيل؛ فدولة بني إسرائيل ستكون نواة ملكوته على الأرض الّذي سيطاول به ملكوت الله في السّماء، وإنشاؤها سيكون خطوة في سبيل نصره النّهائيّ على المولى – عزّ وجلّ – بعد تحدّيه الطّويل له.

ويكون طبيعيّاً، وقد رأى إبليس صدق بني إسرائيل في التّمسّك بدعاواه، بل تفوّقهم وإخلاصهم لها، وتحويلهم لها إلى واقع عمليّ، أن يضع فيهم أمله كلّه، وأن يوحي إليهم بما يريد كلّه، وأن يصبحوا، بحقّ، جنوده المخلصين. ويهمل — في سبيل ذلك — جنوده الحقيقيّين، شياطينه، الّذين يتذمّرون من هذه المعاملة، ويعربون عن رفضهم لها، ولا يقتنعون بدفاعه عن تفضيله لبني إسرائيل؛ فيفارقون إبليسَ ووزيرَه الأوّل.

إنّ تفرُّد إبليس بالسّلطان، الّذي دفع ثمنه غالياً بتحدّي المولى عزّ وجلّ، وإيحاؤه بالشّرّ ليصنعه البشر، أو — إذا استخدمنا لغته — إيمانه بــ"الرّسالة" الّتي وهب نفسه لها ليصنع بها ملكوته – هو الّذي يجعل منه شخصيّة متميّزة متفرّدة؛ فهو لا يقبل أن ينازعه سلطانَه أحد، وهو يحتضن مَن يقومون على رسالته، شريطة أن يعترفوا بفضله، ويسلّموا بقدرته ،وهو شرط شائع). لكنّ بني إسرائيل، الّذين طال تمرّسهم بــ"الرّسالة"، وأخذوا يخدمونها دون حاجة إلى نصائح الشّيطان نفسه، والّذين بثّ إبليس في نفوسهم الإنكار والتّنكّر لربّ العزّة – اغتصبوا "الرّسالة" لأنفسهم، واستأثروا بالملكوت الّذي وضعوا أساسه وأعانهم هو عليه، ثمّ أنكروا إبليس أيضاً وتنكّروا له. فإبليس يكاد (يُجنّ)؛ لأنّ بني إسرائيل لم يكتفوا بسرقة رسالته، لكنّهم أنكروه أيضاً. وهكذا فَقَدَ تفرّده، وأصبح — كما يقول — واحداً من ستة عشر مليوناً، كلّ واحد منهم إبليس، كما أنّه أصبح وحيداً بعد أن أنكره بنو إسرائيل وهجره شياطينه.

ولا يجد إبليس مفرّاً، حين عادت إليه شياطينه، من التّفكير في خطّة جديدة تعيد إليه سلطانه، وتكبح جماح بنى إسرائيل، وترفع من مستوى شياطينه أيضاً. ولا يجد هذا الحلّ إلاّ في فكرة "التّهجين"؛ أي خلط شياطينه ببني إسرائيل، يشاركون الأزواج في زوجاتهم ويشاركون النّساء في أزواجهنّ؛ فينشأ من هذا جيلٌ أقلّ من إبليس مستوى، قد يحتاج إلى نصيحته ومعونته، وقد يعترف أيضاً بفضله.

فإبليس هنا شخصيّة حيّة، لا ترتبط بالنّموذج التّقليديّ إلاّ في إطارها العامّ، من الكبرياء والثّقة بالنّفس والتّبجُّح المتسمرّ بتحدّيه لربّ العزّة...وغير ذلك. فنحن نراه في هذه المسرحيّة يفرح ويغضب ويحزن ويكاد ييأس أيضاً، ويشعر بالوِحدة بعد أن هجرته شياطينه وأنكره بنو إســـرائيل وتنكّروا لخدماته. ولقد كان يظنّ — في جدله مع شياطينه — أنّه لا أهمّية لإنكار بني إسرائيل له — إذا هم فعلوا ذلك، وهم لـــن يفعلـــوا، في تصـــوّره — إذا هـــم قـــاموا برســـالته وحقّقوهـــا:

الجماعة : الآن تتخلّى عنّا بعدما ربطنا مصيرنا بمصيرك؟

إبليس : أنتم الّذين تخلّيتُم عن الرّسالة !

الجماعة : كلاّ ما تخلّينا عنها وما زلنا لها مخلصين.

إبليس : لو صحّ ما تقولون لسَرّكم أن تروها تتقدّم على أيدي غيركم، وتسجّل انتصاراتها الباهرة؛ فهكذا يكون الإخلاص !

الجماعة : هل كان يسرّكَ أنتَ لو تخلَى هؤلاء اليهود عنكَ، وخدموا الرّسالة دون أن يعترفوا بك؟

إبليس : كلاّ لن يفعلوا ذلك.

الجماعة : لو فعلوا أكان يسرّك؟

إبليس : نعم.

الجماعة : هذا غير معقول!

(ص ١٨٣)

لكنّه يكتشف، بعد ذلك، أنّ الأمر غير معقول حقّاً، كما قالت له الجماعة. فليس معقولاً حقّاً أن يقوم على الرّسالة، ويتحدّى في سبيلها ربّ العزّة، لينتهي به الأمر إلى النّبذ والنّكران، ثمّ يرضى عن هذا، حتى لو كان في سبيل الرّسالة. فإبليس، إذن، يتعلّم من التّجربة ويغيّر أفكاره وخططه طبقاً لمجريات الأمور.

وإبليس هو الشّخصيّة الأولى في هذه المسرحيّة؛ ليس لأنّه يحتلّ مع شياطينه أربعةَ مشاهد من المشاهد الخمسة في المسرحيّة، لكن، أيضاً، لأنّ الصّراع الأساسيّ الّذي تُبنى عليه المسرحيّة هو وشياطينه محوره. إذ نرى في البداية أزمته مع شياطينه المتمرّدين على إهماله لهم ورعايته لبني إسرائيل، والّتي أنهاها بطردهم إلى مصير لا يعلمونه. ثمّ نرى أزمته مع نفسه؛ وقد أُفرد وحيداً ليس معه لا بنو إسرائيل ولا شياطينه المخلصون. وفي النّهاية نراه يصارع "فكرة" تفوُّق بني إسرائيل وإنكارهم له، والّتي يجد منها مخرجاً بفكرة "التّهجين". ثمّ لا تنتهي المسرحيّة إلاّ وقد أقحم الكاتب الصّراع الأساسيّ الّذي يخوضه الشّيطان مع رسالات السّماء حول بني إسرائيل ومصيرهم.

وإذا كان المشهد الثّاني، الّذي يقدّم صورة من مؤتمر "بال" للوسائل الشّيطانيّة، الّتي يؤمن اليهود باصطناعها حتّى تتحقّق دولتهم - يمكن قبوله جزئيّاً في المسرحيّة، الّتي تقوم على أنّ إبليس شخصيّتها الأولى، فإنّ هذا الجزء الأخير من المشهد الأخير يصعب قبوله فنّـيّاً؛ لأنّه خارج على السّياق. وإذا كان الكاتب يقصد به أن يذكّرنا بقضيّته الأساسيّة في الثّلاثيّة كلّها، وهي قضيّة بني إسرائيل ودولتهم، فقد كان عليه — ليحقّق هدفه — أن يخطّط للمسرحيّة تخطيطاً غير هذا.

ونحن لا ننكر إعجابنا بتشكيل شخصيّة إبليس في هذه المسرحيّة الأخيرة، وبما أضفته من ملامح - قد لا تكون جديدة تماماً على شخصيّة الشيطان - لكنّ وضعها داخل هذه العلاقات المتشابكة يجعل منها تشكيلاً جديداً حيّاً للشّخصيّة، لا نكاد نعثر عليه كثيراً في أدبنا العربيّ.

فالمسرحيّة تقوم — فيما يخصّ إبليس — على فكرة أنّه يمكن أن يقع في حبائل مخطّطاته نفسها، أو أنّ ما يهدف إليه يمكن أن ينقلب ضدّه؛ فهو - الّذي أورث الخليقةَ التّمرُّد - يذوق مرارة التّمرّد مرّتين: مرّة على يد شياطينه أنفسهم — وبينهم وزيره الثّاني، الّذي نرى إرهاصات تمرُّده الكثيرة في جداله الدّائم مع إبليس ومناقشته المستمرّة معه — ومرّة على يد بني إسرائيل، الّذين اصطفاهم لنفسه وصنعتهم تعاليمه ثمّ تنكّروا له وأنكروه.

وهو - الّذي يدعو إلى حرّيّة الإرادة - يعاني من ممارسة شياطينه حرّيّة إرادتهم، ويستفظع محاولة بني إسرائيل التّخلّص من سيطرته، وإن احتفظوا برسالته وادّعوها لأنفسهم. وهو - الّذي يُعين بني إسرائيل على إنشاء دولتهم لتكون قاعدة ملكوته - فإذا بها خطّة تُثير موات العرب والمسلمين، وتُوقظ فيهم قِيَم دينهم وعروبتهم وتحفزهم إلى التّحرّر والكفاح في سبيله.

ولا بدّ من الإشارة إلى نقطة أخرى في تشكيل هذه الشّخصيّة في الثّلاثيّة كلّها، هي أنّ إبليس يكاد يتحوّل في كثير من المواقف من شخصيّة شرّيرة إلى بطل يكاد المتلقّي أن يتعاطف معه في صراعه الطّويل - مع ربّ العزّة — سبحانه. فالمتلقّي قد لا يتعاطف مع حقده وكذبه وادّعائه وقدرته — الّتي لا حدّ لها — على الجدل وقلب الحقائق، ولا مع تطاوله على ربّ العزّة، سبحانه، لكنّه قد يقف وقفة أطول مع تمجيده المستمرّ لحرّيّة الرأي والإرادة، ولممارسته الدّيمقراطيّة مع وزيريْه وشياطينه، ومع اعتداده الشّديد بذاته — الّذي يأتي، أحياناً، غير مصحوب بالكبرياء والأنانية والتّبجّح - وبعزّة نفسه، بل إنّنا نشعر — أحياناً - أنّ الصّراع بينه وبين ربّ العزّة — سبحانه — غير متكافئ؛ فالله، تعالى، يخرق النّواميس ليمدّ الأنبياء بمعجزات تعينهم على حرب إبليس، الّذي لا يُحارِب إلاّ بقوّة منطقه وبحرّيّته وإرادته (انظر مثلاً، ص ١٢٣ ، ١٢٨)، وبعد أن يعرض إبليس توبته هو وشياطينه، وينـــزل جبريل، عليه السّلام، ليخبره أنّ الله قبل توبته إذا تاب معه بنو إسرائيل، نرى إبليس يقول :

إبليس : (في شموخ واعتزاز) لأعودنَّ إليهم (إلى بني إسرائيل) ولأصالحنَّهم؛ فلعمري لأنْ أقبل الضّيْم ممّن أمُنّ عليهم أهون عندي من أن أقبل الضيم ممّن يمنّ عليّ! ألاَ فقل له يا جبريل إنّي إنّما عرضتُ التّوبة لأبلوه؛ حتّى أثبت لشياطيني ولملائكته أنّه لا يعفو ولا يرحم ولا ينسى الانتقام! وهاأنذا قد بلغتُ من ذلك ما أريد...(ص ١٩٨)

هذه كلّها لمسات لا تُخفي أنّ شخصيّة إبليس كادت تتحوّل في يد الكاتب من طبيعتها الشّرّيرة إلى طبيعة أخرى بطوليّة، لولا أنّ الكاتب كان يكبح جماح شخصيّته — شخصيّة إبليس - أحياناً، لكنّ جموحها منه، أحياناً أخرى، لا يخفى.

وليس جموح الشّخصيّة هنا وطموحها إلى البطولة ممّا ينافي وجهة النّظر الدّينيّة — كما قد يتبادر إلى الذّهن — لأنّ وجهة النّظر الدّينيّة تقوم — في الأساس— على الاعتراف بقدرة الخالق على تدبير الخلق والتّدخّل بقدرته — وقت الضّرورة — بخرق النّواميس مع عدم الإضرار بتوازن الكون؛ لأنّه أعلم بخلقه وأحكم. لكنّ المشكلة — في المسرحيّة، وفي المواقف الّتي أشرتُ إليها بخاصّة — هي غياب وجهة النّظر الدّينيّة الواعية، الّتي تواجه هذا الموقف الّذي يقفه إبليس مُدلاًّ بحرّيّته وإرادته، مُشعراً المتلقّي بانتفاء العدل؛ لانتفاء التّعادل في الصّراع، أو أنّه — تعالى — "لا يعفو ولا يرحم ولا ينسى الانتقام" — وهو الموقف الّذي "يهرب" فيه جبريل، عليه السّلام، وكان حريّاً به أن يقف

ويردّ عليه – على الرّغم من الصّبغة الدّينيّة الّتي تلوّن المسرحيّات الثّلاث جميعاً. إنّ شخصيّة إبليس – في هذه المسرحيّة بخاصّة – فيها كثير من الصّورة التي رسمها **ميلتون** في "**الفردوس المفقود**" للشّخصيّة نفسها، وغلبت عليها ملامح البطولة المأسويّة – كما أشرتُ في التّمهيد لهذا الفصل.

وعلى الرّغم من طول أمد الصّراع الّذي يخوضه إبليس في سبيل تحقيق "رسالته" على الأرض، وتوالي نزول الأنبياء في بني إسرائيل بخاصّة، وعصمة الأنبياء أنفسهم على غوايته وإضلاله، وعلى الرّغم من المعجزات التي تُخْرَق لها النّواميس لتأييد الأنبياء، مع عدم امتلاك إبليس وشياطينه لقوّة إلاّ وسوستهم وإغراءاتهم – على الرّغم من هذا كلّه لا يتطرّق اليأس لحظة إلى نفس إبليس، ولا يسلّم بالهزيمة أبداً؛ اعتمادًا على حرّيّته المطلقة، وإرادته الصّلبة، وذكائه الحادّ الّذي يجد له من كلّ مأزق مخرجاً. وقد أشرنا إلى حربه لموسى – عليه السلام – وليّه للوصايا، وإغرائه بيحيى، عليه السّلام، حتّى قُتل، ومطاردته السّـيّد المسيح، عليه السّلام، حتّى كاد أن يُصلب، ثمّ إلى إغرائه بني إسرائيل بالطّعن في شرف السّـيّدة العذراء، عليها السّلام...وهكذا لا تَعْرِض في مسيرته عقبة إلاّ ذلّلها له ذكاؤه وإرادته؛ الأمر الّذي يجعله ممتلئاً بالثّقة والكبرياء، حتّى في أحلك الظّروف: "ليكن ما يكون؛ فلن يضعف إيماني بنفسي ولا ثقتي بالانتصار في النّهاية"(ص ٩٤).

ويدور هذا الحوار بينه وبين الشّيطان الثّاني في موقف سابق:

الشّيــطان الثّاني : إذا ظللتَ تعتمد على حرّيّتكَ وإرادتكَ، وظلّ هو يخرق النّاموس بعد النّاموس – فالنّتيجة أنّه هو الّذي سينتصر لا محالة.

إبليس : كلاّ لأصبرنّ له حتّى يخرق جميع النّواميس الّتي وضعها؛ فلا يبقى منها شيء؛ فلأغلبنّه حينئذ بإرادتي وحرّيّتي!

(ص ٩٢ – ٩٣)

في هذا الحوار دلالة واضحة على عزيمة إبليس الّتي لا تنثني للكفاح، وصبره الّذي لا يكلّ في انتظار اللّحظة المناسبة لتحقيق حلمه، أو وهمه! لكنّ في الحوار أيضاً بذرة فكرة لا ندرى لِمَ لم يلتفت إليها باكثير ليعمّقها، هي فكرة أنّ الأرض الخصبة للشّيطان هي الفوضى والدّمار؛ لأنّهما جزء لا يتجزّأ من الشّرّ. وهذا الحوار فيه بذرة فكرة الفوضى الّتي يتمنّاها إبليس ليعيث فساداً "ويبنى" ملكوته، حين تُخرق "جميع النّواميس الّتي وضعها [خالق النّاموس]؛ فلا يبقى منها شيء".

غير أنّ باكثير وجّه هذه البذرة توجيهاً آخر تماماً؛ ففيها دلالة المجالدة وطول الاحتمال من إبليس حتّى تتحقّق أهدافه. (وهي مرتبطة بما ذكرتُه آنفاً عن جموح شخصيّة إبليس عن أن تكون مجرّد نمط شرّير).

كما أنّ لفكرة الدّمار هي الأخرى بذرةً في المسرحيّة لم يتعهّدها الكاتب بالسُّقْيا، حين يشير المجتمعون في "بال" إلى أنّ خُطّتهم تقوم على إثارة الحروب بين البشر – وهي خُطّة مفترض أنّها "إبليسيّة" – حتّى يتمكّنوا من إنشاء وطنهم. ولأنّهم حقّقوا هذا حقيقة بإثارة حربين عالميّتين نرى إبليس يمجّدهم أمام شياطينه:

إبليس : ألم أَقُل لكم إنّكم لا تصلحون لشيء؟ كيف تسمّون ذلك المؤتمر مشئوماً وهو نقطة الانطلاق لبسط ملكوتي في الأرض؟ لولاه لَمَا قامت الحربان العالميّتان، ولَمَا قامت دولة إسرائيل في فلسطين!

(ص ١٨١)

فالحروب الطّاحنة الّتي تحصد الملايين من بني البشر هي التّربة الخصبة الّتي تنمو فيها وتربو بذور الفساد والغواية، وهي البذور الّتي يقوم إبليس حياتَه على تعهّدها ورعايتها.

وعلى أيّة حال فإنّ اعتزاز إبليس بحرّيّته وإرادته وتذرُّعه بالصّبر والثّقة هي الصّفات الّتي تجعله في حالة استعداد دائم للمواجهة بلا كَلَل أو ملل، لا يطمئنّ إلى شيء، ولا يركن إلى حال واحدة؛ فهو ينهر وزيرَيْه قائلاً لهما – إذ ظنّا أنّ النّصر يتحقّق بمجرّد الصّبر وطول الانتظار المطمئنّ: "الطّمأنينة ضعف والقلق قوّة، يجب أن نعيش دائماً في قلق.." (ص ٩٣).

فالقلق الدّائم يعني الاستعداد الدّائم للكفاح والمجالدة؛ أمّا الطّمأنينة فلا تعني إلاّ الرّكون إلى الكسل والخمول ثمّ الخمود في النّهاية. إنّ القلق هو أشدّ مظاهر الحيويّة في النّفس، وأكثر سماتها دلالة على الاستعداد للإبداع والحركة إلى الأمام.

ونجد في المسرحيّة تصوّراً ما لعالم الشّياطين، يقوم على هيمنة إبليس على هذا العالم، يساعده في عمله وزيران من الشّياطين، يستمع إلى آرائهما في ديمقراطيّة عظيمة؛ فهو يقول للشّيطان الثّاني، وقد خاف أن يجاهره برأيه: "يا لكَ من غبيّ! أنا أوّل من دعا إلى حرّيّة الإرادة والفكر في الخليقة كلّها، فكيف أغضب من ذلك؟" (ص ٩٢).

ويقوم هذا العالم على ثنائيّة الذَّكَر والأنثى أيضاً، لكن لا توالُد فيه؛ لأنّ التوالُد قرين الموت، والشّياطين لا تموت. لكنّه حين يقترح عليهم فكرة التّهجين والاختلاط ببني إسرائيل يذكّرهم أنّ هذا يعنى توالدهم ثمّ موتهم بالضّرورة.

وللشّياطين القدرة على الحركة الحرّة المطلقة في مدار الكواكب، لكنّهم قد يُمنعون من طَرْق كواكب غير الأرض (ولا ندرى من الّذي يمنعهم)، ولا يستطيعون أن يخرجوا إلى "الفضاء المطلق"، أي أن يخرجوا من نطاق مدار الكواكب. فحين طردهم إبليس من خدمته ورفضتهم الكواكب الأخرى خرجوا إلى الفضاء المطلق؛ فأحسّوا برؤوسهم تدور، وكأنّ ذرّات أجسادهم تريد أن تتناثر (ولا ندرى أيضاً ما هذه الأجسام ولا طبيعتها).

* * * * *

ولعلّ السّؤال الّذي يراود كلّ مَن يقرأ هذه الثّلاثيّة المسرحيّة "**إله إسرائيل**"، أو حتّى تحليلاً لها، هو عن القيمة الفكريّة الّتي يمكن أن نفيد منها إذا وضعنا صراعنا مع "إسرائيل" في إطار المخطّطات "الإبليسيّة" ضدّ البشريّة، وإذا قلنا إنّه هو الّذي أقامها لبني إسرائيل لتكون قاعدة لملكوته على الأرض. وسوف نعود إلى هذه القضيّة في فصل لاحق عن "الشّخصيّة الصّهيونيّة" في المسرح المصريّ بوصفها جزءاً من "النّموذج التّآمريّ/ المكيافيلّيّ".

* * * * *

وهكذا استطاع كُتّابنا – أبو حديد والحكيم وباكثير – أن يخضِعوا الصّورة الشّائعة للشّيطان في التّراث الدّينيّ والأدبيّ، مع صورته في التّراث الإسلاميّ - بخاصّة – لتصوير شخصيّته، الّتي تجمع إلى هذا العموم في التّصوير خصوصيّة التّوجيه الفنّيّ والفكريّ، الّذي يعبّر عن رُؤاهم الخاصّة للمشكلات الّتي يعانيها مجتمعهم أو تعانيها البشريّة. فقد اهتمّ أبو حديد بقضيّة العلاقة بين الوطنيّين القائمين على الحكم في البلاد المستعمَرة وممثّلي الاستعمار، أو – من منظور آخر – بالعلاقة بين الحاكم ومَن يحيطون به، ويستغلّون سياسته لمصالحهم الخاصّة، أو يتّخذون منه جسراً إلى هذه المصالح الّتي تكون – بالضّرورة - على طرف نقيض مع المصلحة العامّة لمجموع الشّعب، ورأى في الشّيطان "أهرمن" هذا الممثّل للقوى الاستعماريّة، أو القوى السّياسيّة المحيطة بالحاكم تفسد ما بينه وبين شعبه.

أمّا الحكيم فرأى في الشّيطان تجسيداً لشرور الحضارة المادّيّة المجرّدة عن الوعي الرّوحيّ والعقليّ والجماليّ، الّذي يمكن له أن يوجّه هذا التّقدّم لخير البشريّة وسعادتها.

في حين صوّر باكثير – من خلال الصّراع بين فاوست ولوسيفر – قضيّة الصّراع حول توجيه العلم؛ بين توجيهه لاحتكار القوّة وادّعاءات التّفوّق، وتوجيهه لخدمة المصالح الحقيقيّة للبشر ورخائهم وسعادتهم، ورأى أنّ لوسيفر وجد في فاوست هذا السّلاح الّذي يمكن عن طريقه القيام بهذه المهمّة المدمّرة؛ مهمّة توجيه العلم إلى خلق وسائل التّدمير، الّتي تُخضِع العالَمَ لِمَن يملك أقوى هذه الوسائل، أو – بالأحرى – إخضاع البشريّة كلّها لتوجيهات الشّيطان.

ثمّ عاد باكثير – مرّة أخرى – إلى الشّيطان في صورة خاصّة؛ ليصوّره إلهاً لبني إسرائيل الّذين سيطروا على اقتصاد العالم، وأثاروا الحروب العالميّة، وكان هذا كلّه بمساعدته، حتّى إذا أقاموا دولتهم الصّهيونيّة في فلسطين العربيّة تمرّدوا عليه وأنكروه، ولم يجد حلاً لمعضلته إلاّ أن يكون هو نفسه واحداً من تلاميذ الّذين كانوا حواريّيه، وأن يلجأ إلى "تهجين" جنس الشّيطان كلّه بهذا الجنس البشريّ الّذي غلبه على أمره. وكان أهمّ ما في هذه المسرحيّة – من وجهة نظر موضوعنا – هذه الملامح الّتي غلبت عليها البطولة المأسويّة في شخصيّة الشّيطان، والّتي تعود – في الغالب – إلى تأثّر باكثير بصورة الشّيطان عند **ميلتون** في "**الفردوس المفقود**".

وهكذا ظلّت الصّورة الشّائعة للشّيطان موجودة، وإن أضيفت إليها تفصيلات خاصّة بكلّ كاتب اقتضاها تخطيطه لعمله. لكنّ التّوجيه الفنّيّ والفكريّ اختلف في كلّ مسرحيّة؛ فأصبحت كلّ شخصيّة – بهذا – شخصيّة قائمة بذاتها لا يمكن استبدال غيرها بها، لكنّ واحدة منها لم تفقد – مع ذلك - الرّوابط الّتي تربطها بالشّخصيّات الأخرى.

* * * *

٢- الشّيطـــان البشـــريّ

ظهـــوره :

اتّجه مسرح عصر النّهضة الأوروبّيّة – والمسرح الإليزابيثيّ في إنجلترا بخاصّة، كما رأينا – إلى الشّخصيّة البشريّة الشّرّيرة بديلاً من شخصيّة الشّيطان. وقد احتفظت هذه الشّخصيّة البشريّة – في أحد نماذجها – بالسّمات الشّيطانيّة نفسها تقريباً، من الخبث والدّهاء وحبّ الشّرّ حبّاً قد لا يسوّغه في حياتها دوافعُ مفهومة، وحتّى إذا كان ثمّة دوافع معقولة فهي لا تسوّغ هذا الاندفاع في الشّرّ الّذي نجده في مثل هذه الشّخصيّات. وتقوم تصرّفات هذه الشّخصيّات على الإيعاز والوسوسة للشّخصيّة الرّئيسيّة بما يتحوّل بها عن اتّجاهها الرّئيسيّ – الخيّر، الإيجابيّ، عادة – إلى اتّجاه آخر مضادّ، سلبيّ، مدمِّر للذّات وللآخرين. وتندفع الشّخصيّة الرّئيسيّة في هذا الطّريق المضادّ اندفاعة الشّخصيّة المأسويّة إلى مصيرها المأسويّ. هذه الشّخصيّة – إذن – تلعب في هذه المآسي دورَ القَدَر في المسرح الإغريقيّ القديم، ودورَ الشّيطان في المسرحيّات الدّينيّة والأخلاقيّة في العصور الوسطى. لكنّها – طوال الوقت – تحتفظ بسماتها البشريّة، من القلق أحياناً، وضعف الوسائل أحياناً أخرى، وإن احتفظت من الشّيطان - كما ذكرتُ – باندفاعه إلى الشّرّ واستغلاله لكلّ حادث – ولو كان عارضاً – في إطار خطّة مُحكَمة، ونُدرة الخوف والتّردّد في شخصيّتها، وموت الضّمير، وضعف روابطها الاجتماعيّة، وانعدام دور الحبّ - بمعناه الإيجابيّ البنّاء - في حياتها، أو تحوّله إلى دافع عكسيّ، هدّام.

ياجـو في "عطيـل":

ولعلّ أبرز نموذج لهذه الشّخصيّة في المسرح الإليزابيثيّ كلّه شخصية **ياجو Iago** في "**عطيل**" لشكسبير[٢٢١]. هذه الشّخصيّة تُعدّ – في هذا المجال – نموذجاً، في سماتها وتصرّفاتها، للشّيطان البشريّ. فياجو – بوصفه شيطاناً – يندفع في خديعة الجميع، وإثارة الجميع أيضاً: يستغلّ **رودريجو Rodrigo** ويبتزّ أمواله؛ يقول له ياجو: "أنت الّذي جعلتَ كيسي كأنّ خيوطه ملك يديك" (ص ٦١)، مُوهِماً إيّاه أنّه سيمكّن له عند **ديدمونة**، ويثير **الأب باربانتيو** – والد ديدمونة – على **عطيل**، في الوقت الّذي يتمسّح بعطيل، ويظهر له أشدّ الحبّ والولاء. وهو يسوّغ هذا كلّه بأنّ عطيل لم يقبل وساطة ثلاثة من وجهاء المدينة لتعيينه ملازماً، وهو المنصب الّذي يفوز به **كاسيو**؛ الأمر الّذي يجعل من كاسيو هدفاً آخر من أهداف ياجو. لكن على المرء أن يتذكّر دائماً – كما يقول برادلي [٢٢٢] – ألاّ يصدّق حرفاً واحداً مما يقوله ياجو في أيّ موضوع، بما في ذلك نفسه هو، إلاّ أن يكون قد اختبر قوله بمقارنته مع الحقائق المعروفة ومع أقواله الأخرى أو أقوال الآخرين، والتمعُّن فيما إذا كان لديه أيّ سبب في ذلك الظّرف بالذّات للافتراء أو ذكر الحقيقة[٢٢٣].

وعلى هذا الأساس لا يمكن أن تُفهم دوافع ياجو فهماً موضوعيّاً واضحاً على الإطلاق؛ فهو لا يكفّ – طوال المسرحيّة – عن البحث عن دوافع جديدة يسوّغ بها عمله، ولا نظنّ أنّ واحداً منها صادق، ولا حتّى هذه الدّوافع كلّها مجتمعة. لقد فاز بمنصب كاسيو بعد أن كاد له، لكنّه لم يكفّ عن إنفاذ خطّته ضدّ كلٍّ من كاسيو وعطيل معاً، ويظنّ أنّ كاسيو على علاقة بزوجته، لكنّنا لا نجد أثراً لهذا الحبّ أو الغيرة على زوجته يدفعه إلى ما فعله كلّه. وهو يشير إلى حبّه لديدمونة، لكنّ هذا الحبّ يتجلّى – في أجلى صوره – في إثارة عطيل المعذّبة عليها؛ أي

---

(٢٢١) سأعتمد على ترجمة جبرا إبراهيم جبرا للمسرحية: من المسرح العالمي– الكويت، أبريل ١٩٧٨م.

(٢٢٢) جعل جبرا من المحاضرتين الخامسة والسادسة من كتاب برادلي "التراجيديا الشكسبيرية Shakespearian Tragedy"، مقدمةَ ترجمته للمسرحية.

(٢٢٣) انظر المقدمة المذكورة: ص ٣١ – ٣٢، وقارن بالتراجيديا الشكسبيرية: ١/ ٢٦٠.

السّعي لتحطيمها[٢٢٤]. فهل هذا هو الدّافع لياجو ليفعل ما فعله كلّه؟ نعم، ولا! نعم؛ لأنّ الحبّ أحد الدّوافع الظّاهرة، لكنّه — مرّة أخرى — ليس الدّافع الحقيقيّ أو النّهائيّ. إنّ تعداده لدواعيه للفعل غير طبيعيّة، شاذّة وغريبة ومشبوهة. ولهذا لا نستطيع أن نغلّب دافعاً على دافع، ولا حتّى أن نصدّق هذه الدّوافع كلّها. فالدّافع الحقيقيّ قد يكون بحثه الدّائب عن مثالب النّاس، واحتقاره الشّديد لهم، وشعوره الدّائم بأنّه يملك ما يفوقهم به، قدرةً وذكاءً؛ الأمر الّذي يدفعه إلى الحقد عليهم؛ لأنّهم يفوزون بما لا يفوز به، ويسعدون بما لا يُسعده، ويتمنّى عذابهم على يديه، وأن يراهم ألعوبةً يلهو بها ثمّ يحطّمها في النّهاية.

وياجو يفعل هذا بكامل وعيه وإرادته، لكنّه — بوصفه إنساناً — يبحث لنفسه عن دوافع معقولة؛ فيتخبّط في سَوْق هذه الدّوافع. إنّه نَقيضٌ لـ**"هاملت"**، الّذي أخذ — طوال حياته في المسرحيّة — يبحث عن دوافع يسوّغ بها تسويفه في الفعل؛ أمّا ياجو فيظلّ طوال المسرحيّة يبحث عن دوافع تسوّغ الفعل، الّذي بدأه ولا يتردّد في الخوض فيه إلي النّهاية، لكنّه يتمنى أن يجد لنفسه دافعًا معقولاً[٢٢٥]؛ فالفعل عنده يبدأ قبل وجود الدّوافع، أو أنّ الدّوافع كامنة في صميم كيانه النّفسيّ وأعماق نفسه؛ بما لا يتاح له فهمها في كلّ حين، أو لا يتاح له مصارحة نفسه — أو مصارحتنا بها — إن كان يعرفها. والأهمّ من ذلك أنّ أحداً من المحيطين به لا يعرف عنه هذا كلّه؛ فالجميع يُفاجئون بأنّه كان المحرِّك الّذي دفع هذه الأحداث الدّمويّة جميعاً. عطيل يصفه، دائماً، بالأمين، والجميع يلجئون إليه: كاسيو، ورودريجو، وعطيل نفسه. وزوجته إميليا تكرّر — مذهولة — حين يخبرها عطيل أنّ زوجها على علم بخيانة ديدمونة: "زوجي؟" (ص٢٢٣).

وياجو شخصيّة ذكيّة ذكاءً غير عاديّ، يرسم خطّته بإحكام مستغلاًّ مَن حوله كلّهم في بلوغها هدفَها النّهائيّ، ولا تطرف له عينٌ أمام أيّة مفاجئة تجدّ أو تطرأ، قويّ الإرادة، يعتقد أنّ الإنسان يكون ما يكون بإرادته وفعله. وتتجلّى إرادته الرّهيبة في تحكُّمه في نفسه هذا التّحكُّم المذهل، وهو يقابل كلّ أحد بوجه غير الّذي يقابل به الآخرين؛ ليبدو للجميع الصّديق الصّدوق؛

---

(٢٢٤) يقول برادلي: إنّ حبّ ياجو لديدمونة يشار إليه في المنولوج الثّاني، ولا تجد له أثراً من أيّ نوع، أو فعلاً قبله أو بعده. السّابق" ص٤٠، وهذا غير صحيح؛ لأنّ تعذيب عطيل من جهة، والسّعي إلى تحطيم ديدمونة من جهة أخرى، نتاج لهذا الحبّ المدمّر؛ لكنّه، على أيّة حال، ليس الدّافع الحقيقيّ.

(٢٢٥) برادلي: السّابق، ص٣٨.

ولهذا أحبّه الجميع، في الوقت الّذي كان يدبِّر فيه للجميع، بل يستخدمهم ألاعيب توجّه خناجرَها ومشاعرَها وتصرّفاتِها ضدّ أنفسها.

فما الّذي يفرق – بعد هذا كلّه – بين ياجو والشّيطان؟ إنّ محاولة ياجو البحث عن دوافع للفعل الشّرّير الّذي ينســاق فيه ، وقبولنا لبعض هذه الدّوافع – وإن لم تكن أساسيّة – كرغبته في التّرقّي وما يحمله من ضغينة لكلّ من كاسيو وعطيل، وحبّه لديدمونة، وقتله رودريجو؛ خوفاً من كشف ابتزازه لأمواله وجواهره؛ بدعوى توصيلها إلى ديدمونة – هذا كلّه "كان لتحطيم ادّعاءات ياجو بأنّه أكثر من شبيه للشّيطان؛ لأنّ حبّ الشّرّ الّذي يخدم غرضي ويؤذي الشّخص الّذي أكرهه، يختلف كثيراً عن حبّ الشّرّ بوصفه مجرّد شرّ، والتلذُّذ بآلام شخص أكرهه وأعدّه منافساً لي، يتميّز عن التّلذّذ بآلام الآخرين كمجرّد آخرين"؛ الأوّل مفهوم ونجده في ياجو، أمّا الثّاني حتّى لو كان مفهوماً فإنّنا لا نجده في ياجو"[٢٢٦]. أيّ أنّ الشّرّ – في مثل ياجو – شرٌّ متعيِّن، موجَّه إلى شخصيّات بذواتها، محاط بعواطف ودوافع بشريّة، وإن تخفّت ودقّت، فهي مفهومة أو قابلة للبحث على الأقلّ. أمّا الشّرّ الشّيطانيّ فشرّ لذات الشّرّ، موجّه إلى كلّ أحد، وإلى كلّ عمل في كلّ الظّروف، ولا يقف عند حدّ. إنّه الفرق بين الشّرّ في إطاره البشريّ، المحكوم بالزّمان والمكان وعلاقات البشر فيما بينهم، والشّرّ الشّيطانيّ في إطاره اللاّمحدود، زماناً ومكاناً، ولا تحكمه إلاّ العلاقة الأزليّة – الأبديّة بين الشّيطان والله، من جهة، والشّيطان والبشر من جهة أخرى.

حســن الأخــرم وتأليــه الحاكــم بأمر الله:

تدور مسرحيّة "**الحاكم بأمر الله**" **لإبراهيم رمزي** في الفترة الأخيرة من حياة الحاكم بأمر الله، الخليفة الفاطميّ، وحكمه. وقد اشتهر الحاكم بغرابة الأطوار والتّناقض وعدم الاتّزان. "شخصيّة عجيبة هي، في الحقيقة؛ جمّاع المتناقضات؛ ممّا يدلّ على أنّه كان مُلْتاث العقل، غير متّزن التّفكير؛ فقد امتاز عهدُه بالقسوة والعنف وكثرة سفك الدّماء".

"وأوضح ما يميِّز الحاكمَ التّناقضُ وازدواجُ الشّخصيّة؛ فهو حيناً دكتور جيكل، وحيناً آخر مستر هايد، وهو تارة شجاع مِقدام محبّ للعلم والعلماء، وتارة أخرى جبان متردّد منتقم من

(٢٢٦) برادلي: مقدمة عطيل، ص ٤٠ – ٤١.

العلماء قاتل لهم. وكان الغالب عليه السّخاء، غير أنّه ربّما بخل بما لم يبخل به أحد قط...[٢٢٧]، وكان ربّما حرّم شيئاً ثمّ عاد وأباحه، أو العكس، يُحلّ شيئاً ثمّ يعود إلى تحريمه...وهكذا.

وقد قتل الحاكم عدداً من وزرائه، وادّعى الألوهيّة، وقامت طائفة تنادي بألوهيّته هي طائفة الدّروز، (نسبة إلى الدّرزيّ، أوّل دعاها)[٢٢٨].

"ورغم هذا التّناقض العجيب في تصرّفاته كان الحاكم شخصيّة قويّة جبّارة يخافها الجميع ويخشون بأسها، وكان للخلافة الفاطميّة في عهده الشّأن الكبير والمقام العظيم، و لم يكن لأحد من وزرائه ورجال جيشه ودولته نفوذ إلى جانب نفوذه"[٢٢٩].

وقد لفتت هذه الشّخصيّة، بما فيها من إمكانات مسرحيّة غنيّة، أنظارَ كاتبنا منذ فترة باكرة، وأغلب الظّنّ أنّ **إبراهيم رمزي** كان أوّل مَن عالجها على المسرح؛ فالمسرحيّة مكتوبة سنة ١٩١٥، ثم تابعه في استيحائها **علي أحمد باكثير**، الّذي كتب مسرحيّته "**سرّ الحاكم بأمر الله**" سنة ١٩٤٧.

ومسرحيّة رمزي تبدأ في البستان الحاكميّ، حيث يلتقي **سيف الدين بن الدوّاس** أمير العرب الكتّاميّين و**الفضل بن صالح** أمير أمراء الجند[٢٣٠]، ومن خلال حوارهما نعرف بالزّواج غير المعلَن بين **الفضل** و**ستّ المُلك** أخت الحاكم، ونعرف أيضاً أنّ الحاكم قد كلّف كلّ واحد منهما على حدة بالسّفر إلى الشّام لاستدعاء العرب الكتّاميّين؛ لتعزيز جيشه الّذي يحارب الثّائر **أبا ركوة**، ولما علم ابن الدوّاس بهذا أقسم على الفضل ألاّ يقابل الخليفة اللّيلة وأن يرجئ المقابلة إلى الغد.

---

(٢٢٧) د. جمال الدّين الشّيّال: مصر في العصر الفاطميّ، في : أمين الخولي وآخرين: تاريخ الحضارة المصريّة، المجلّد الثّاني، ٤٤٠ – ٤٤١.

(٢٢٨) السّابق: ٤٤١.

(٢٢٩) السّابق: نفسه.

(٢٣٠) المسرحيّة في: مسرحيّات إبراهيم رمزي، طبعة دار الهلال، فبراير ١٩٨٢، ومعها مسرحيّتان أخريان، الفصل الأوّل.

ويخرجان ليدخل **حسن الأخرم** وتلميذه **هرزق**؛ لنعرف الخطّة الّتي رسمها الأوّل لتأليه الحاكم، ويستوليان على رسالة كانت ستّ الملك قد أرسلتها مع وصيفتها سلمى إلى زوجها الفضل، ذاكرة فيها ابنهما حسيناً.

ويبدأ حسن تنفيذ خطّته بمجرّد وصول الحاكم في طريقه إلى مغارته في حلوان؛ فيسجدان له، ويخاطبه الأخرم بالإمامة وألفاظ التّأليه، فما يكون من الحاكم إلاّ أن يردّ: "بَخٍ! بَخٍ! هل آن للنّاس أن يرشدوا؟"، ويولّي حسنَ الولايةَ والرّسالةَ إلى قوم لا يعقلون!

وتتطوّر الأمور، ويقع الحاكم فريسة لأحابيل حسن الأخرم، ويقبض الحاكم على الفضل[٢٣١]، لكنّه، أمام شفاعة زوجته **راشدة**، وأمام احتياجه للفضل للقضاء على ثورة أبي ركوة، يضطّر إلى الإفراج عنه وتوليته أمر الجيش. ويعده بإنفاذ وعده بتزويجه ستّ الملك. وفي الوقت نفسه تكون ستّ الملك قد عرفت علاقة حسن الأخرم بأبي ركوة؛ فتستردّ رسالتها إلى الفضل الّتي اغتصبها الأخرم في مقابل أوراقه الّتي تكشف علاقته بأبي ركوة.

وينتصر الفضل على أبي ركوة[٢٣٢]، وينتظر وفاء الحاكم بوعده له، لكنّ حسن الأخرم يتمكّن من دسّ صورة من رسالة ستّ الملك إلى الفضل حتّى يقرأها الحاكم؛ فيكشف العلاقة بين ستّ الملك والفضل، ولا يشفع لهما عنده أنّ العلاقة شرعيّة، وأنّها تمّت على يديْ أمّه قبيل وفاتها، وأنّ شاهديْ العقد ما يزالان من الأحياء؛ فيقتل الحاكم الطّفل الصّغير، حسيناً، ويقتل الفضل نفسه، ويأمر بالقبض على ستّ الملك، بعد القبض على وصيفتها سلمى؛ تمهيداً لقتلهما.

وفي الجُبّ الّذي أُقيم أسفل القصر[٢٣٣]، تكتشف ستّ الملك أنّ السّجّان هو **قريطش الصّقليّ**، الّذي كان أستاذاً لها يوماً، وأنّ مساعده **مبروك الصّقليّ** من النّاقمين على الحاكم أيضاً. ويتّفقون على إرسال سلمى إلى ابن الدوّاس وإخباره بمقتل الفضل وبالقبض على ستّ الملك. وحتّى يتأكّد حسن الأخرم أنّ الحاكم لن يضعف أمام أخته، يقصّ خصلة من شعر جثّة الفضل مع

(٢٣١) المسرحيّة: الفصل الثّالث.

(٢٣٢) المسرحيّة: الفصل الثّالث.

(٢٣٣) المسرحيّة : الفصل الرّابع.

منديله الدّامي، وكان قد استطاع أيضاً الحصول على خصلة من شعر ستّ الملك، وأرسل الجميع إلى الجنود يخبرهم بمقتل الفضل.

وإذ يستدعى الحاكم **مسعوداً** بالنِّطع ليقتل ستّ الملك، يدخل فيروز طاعناً حسن الأخرم، ويدخل أبو صالح وابن الدّوّاس؛ ليقتل الأوّل مسعوداً، ويقتل ابنُ الدّوّاس الحاكم.

والكاتب يركّز في المسرحيّة على شخصيّتين أساسيّتين: هما شخصيّة الحاكم وشخصيّة حسن الأخرم. والشّخصيّتان تختلفان من حيث الخطّة المرسومة لتكوينهما. ففي حين نرى شخصيّة الحاكم شخصيّةً إنسانيّة حيّة متحرّكة، ولها ردود فعلها الإنسانيّة، الّتي نرى فيها الخوفَ والجبنَ والحقدَ، إلى جانب الجبروت والكبرياء والنُّكث بالعهد وعدم الوفاء والأنانية والشّرّ، كما نرى التّأثّر الإنسانيّ بالسّلطة، وما تتيحه للإنسان من سطوة وتطرُّف في الممارسة تصل إلى حدّ الدّمويّة، والتّأثّر أيضاً بمن يحيطون أو يتّصلون به، ممّن يُزيِّنون له سوء عمله، ويصلون به إلى درجة تأليه الذّات، كما نرى من تأثير حسن الأخرم - ومن قبله **ضِرار** - على الحاكم. غير أنّ هذا كلّه مردود – ربّما إلى عوامل نفسيّة مَرَضيّة قد تسم الشّخصيّةَ بالجنون أكثر ممّا تسمها بالشّرّ.

أمّا حسن الأخرم، فالكاتب كان يهدف في خطّته أن يجعل منه شيطاناً بشريّاً يوسوس بالشّرّ، ويدفع إليه، ويشارك أيضاً في صنعه، كما سنرى.

فشخصيّة حسن الأخرم في "**الحاكم بأمر الله**" لإبراهيم رمزي، شخصيّة تعدّ نموذجاً إنسانيّاً – شيطانيّاً، بقدرته على استغلال نقاط الضّعف في "فريسته"، "ووسوسته" لها بكلّ ما ينافي الشّرع والإنسانيّة، مع ثباته على ما يفعل وقدرته على التلوُّن بتغيّر المواقف، وواقعيّته في تناول الأمور، وسخريته، وإحاطته بكلّ التّفاصيل في حياة مَن ينـــزل بينهم، واستغلاله ما تسوقه إليه الصّدفة في تنفيذ مآربه، وقدرته على الإقناع والإرهاب المستمرَّيْن، واللّعب – كما نقول – على "الحِبال كلّها"؛ لا يسمح لشيء بأن يقف عقبة في سبيله.

فالأخرم لا يتقدّم إلى الحاكم إلاّ وهو يعلم تاريخ حياته كلّه، منذ تولّي الحكم وإلى أن ذهب إليه ليقابله. وبهذا فهو يعرف نقاط الضّعف في "فريسته/ الحاكم"؛ فقد تولّى الحاكمُ المُلْكَ صغيرًا، وصرفه اللّهو عن العلم، وهو شاذّ، غريب الأطوار، محبّ للادّعاء، مغرور، أنانيّ، أبله، يشكّ فيمَن حوله جميعاً، وهو إلى جانب هذا كلّه مكروه من كثيرين، عنده لهم ثارات، خافية أو معلنة. فالحاكم، من ثمّ – في رأي الأخرم – أرض خصبة لبذر أشدّ الادّعاءات منافاة للعقل

والشّرع، وهي لا بدّ نابتة، ومؤتية ثمارَها الخبيثة على الأمّة — لكنّها ستكون خيراً وبركة على الأخرم وتلميذه!

والأخرم يعرف هدفه جيّداً في الأمور كلّها؛ فهو — بالنّسبة للحاكم — قد عزم على تأليهه. يقول الأخرم لتلميذه: "استمع يا هرزق، إنّي عزمتُ على تأليه هذا الخليفة". وهو — فيما يخصّ مهمّته لأبي ركوة؛ فقد جاء جاسوساً له! — ينوي صَرْف الحاكم عن تولية الفضل أميراً للأمراء؛ أمّا باقي القوّاد فهم مصروفون من أنفسهم؛ لأنّهم جميعاً ناقمون عليه.

وهو — في هذه الأمور كلّها — لا يعمل لأحد، لكنّه يعمل لنفسه هو: "إنّنا نعمل لأنفسنا، عمرت الدّولةُ أم خربت، وخُذِل أبو ركوة أم انتصر" (ص ٤٣).

وهو في الأمور كلّها كذلك — يعرف طريقه إلى أهدافه. فكما رأينا، فهو يعرف كلّ شيء عن الحاكم، وعن شخصيّته الّتي يسهل استهواؤها من طريق الادّعاء والغرور. وأيضاً من طريق الجهل. يقول الأخرم عن الحاكم لتلميذه هرزق:

"أفلا ترى أنّه لا يستنكف، مع غروره هذا وجهله ورعونته، أن يدّعي الألوهيّة؟

هرزق : إلاّ الألوهيّة يا أستاذي.

حسن : بل الألوهيّة أهون الأمور. إنّكَ تعلم أنّه شيعيّ مثلنا، والشّيعة يلتمسون باطن الأمر لا ظاهره، وللباطن مجازات وكنايات؛ فلنجعل له من الحقائق خيالات، ومن الكنايات قواعد، ونطلق اللّفظ المعروف مدلوله على غير مُدرَك معقوله، وتلك صناعة يا بنيَّ لا يعرفها إلاّ أمثالنا — فيخيّل إليه أنّه إله حقيقيّ ...

(ص ٤٣)

فطريقه أن يغرق الخليفة في بحار الكلمات الّتي يُرْضِي بها ادّعاءاته وغروره، ويستغلّ بها جهله وأوهامه، حيث يجعل له "من الحقائق خيالات، ومن الكنايات قواعد". وطريقه — من الجهة الأخرى — هو استغلال سيطرته المنتظَرة على الحاكم، ويجعل منه هو نفسه أداة طيّعة في يده، فيعزل له مَن يشاء، ويولّي مَن يشاء، حاسباً لكلّ ظرف حسابه، ولكلّ طارئ ما يلاقيه به: "فإذا

قدّر لأبي ركوة النّصر، كنّا أوّل المرحّبين به، وإذا قُدِّر له الخذلان، فلا أقلّ من أن نكون قد قدّمنا لأنفسنا عند هذا الخليفة"، كما يقول الأخرم.

وهو – في الأحوال كلّها – عازم على ألاّ يقف في طريقه شيء أو أحد؛ فهو الّذي يقول عن الفضل لتلميذه:

حسن ...إنّنا، إذا عجزنا عن نيل مأربنا بالسِّلم، قدّمنا الرّسالة (رسالة ستّ الملك إلى الفضل) إلى الخليفة؛ فقتله، وانتهى الأمر.

هزرق : ولكنّكَ تسلّم ستَّ المُلك أيضاً إلى القتل، وتعمل على قتل طفل برئ!

حسن : (يفكّر) وماذا في ذلك؟ إذا لم يكن بدّ من قتلها هي وولدها؛ فليقتلا(ص ٤٦).

لقد جدّ عزمه على ألاّ يترك شيئاً يعوقه عن السّير في الشّوط إلى نهايته مع الحاكم، ولو كان طفلاً بريئاً، بَلْه ستّ الملك أو الفضل أو غيرهما.

إنّ الهدف النّهائيّ لحسن الأخرم أن يجعل من تأليه الحاكم وسيلةً للتّمكين لنفسه من السّيطرة على الأمور، أو كما يعبّر في أسلوب مُلْتوٍ يترضّى به تلميذه: "وإذ كانت تُعوزه سياسة التّظاهر، فهو يعود إلينا في كلّ شيء، فنصبح نحن الآلهة وهو أحد عبادنا المخلصين". فهو يرمى إلى "تأليه ذاته"، لا إلى تأليه الخليفة. فالإله الحقيقيّ هو المتصرّف في الأمور، لا مَن يتظاهر بالألوهيّة، أو يدّعيها. أو أنّ حسن الأخرم – والشّيطان نفسه يعلم هذا، ويتصرّف طبقاً له – يعلم علم اليقين أن لا إله إلاّ الله، لكن إذا خيّلتْ الأوهامُ لآدميٍّ أن يدّعي الألوهيّة، فهو كفيل به وبإضلاله وتزيين طريقة الادّعاء له.

وهذا بالضّبط ما فعله أهرمن مع طوبوز في مسرحيّة أبي حديد، وما حاول لوسيفر عمله مع فاوست الجديد عند باكثير. فحسن الأخرم لم "يخلق" في وهم الحاكم بأمر الله الادّعاء بالألوهيّة، لكنّه أثار كوامن هذا الادّعاء في نفس الحاكم. والدّليل على هذا تلك الاستجابة السّريعة، غير المتردّدة، للحاكم لما يقوله حسن ويفعله له: "هل آن للنّاس أن يرشدوا؟"، وقد سبق هذا أن أخبرنا الأخرمُ أنّ الحاكم يدّعي على النّاس علم الغيب، ومَن يدّعي علم الغيب لا يبقى له إلاّ ادّعاء الألوهيّة، وهذا ما أحياه الأخرم في نفس الحاكم.

وحسن الأخرم يملك نوعاً من الذّكاء الخبيث، الّذي يتمكّن به من استغلال الفرص الّتي تسنح له كلّها، وتوجيهها الاتّجاهَ الّذي يخدم هدفه النّهائيّ. وهو أيضًا لّماح، ويشتمّ اتّجاهات الرّيح؛ فيعمل لكلّ شيء حسابه؛ فهو حين يلمح سلمى في ثياب صبيٍّ في الفصل الأوّل يقول لتلميذه: هذا رسول غرام يا هزرق. وحين يغمى عليها، لا يدع الفرصة تمرّ، فيسرق الرّسالة. ويقدّر أنّ ستّ الملك وأعوانها لن يسكتوا على ضياع الرّسالة، فيصوّرها بطبعها على ورقة مبلّلة. وحين يذهب إلى ستّ الملك في قصرها يتكلّم معها كلام الأنداد، وقد أصبحت هي وزوجها وابنها معاً في قبضة يده، وعلى الرّغم من وقوع رسالة أبي ركوة إليه في يدها، ومعرفتها أنّه جاسوس له، لا تملك إزاءه شيئاً؛ لأنّ معه عليها مثل ما هو معها عليه.

لكنّ الأخرم لم يكن من الغباء بحيث يجاهر ستَّ الملك بالعداء من البداية؛ فهو يبدأ بتهديدها بأنّه إذا غاب فسيسلم تلميذُه الرّسالة إلى الخليفة، وإذ تجاهره بأنّه صنيعة أبي ركوة، يقنعها بأنّه شيعيّ، ولا يمكن لشيعيّ أن يصانع زعيم السُّـنّـة، ولا يتركها إلاّ بعد أن تَعدَه بألاّ تفشي سرّ الرّسالة، وإلاّ أفشى للخليفة سرَّ رسالتها إلى الفضل، ويشترط عليها ألاّ يتولّى الفضل إمارة الجيش الّذي سيحارب أبا ركوة، وإلاّ فمَن للملكة الشّيعيّة إذا قُتل الفضل في حربه مع أبي ركوة، بل يعدها بأن يعمل على إنقاذ الفضل من السّجن، وأن يحثّ الخليفة على الوفاء بوعده بتزويجهما. يُقنع هذا كلُّه ستَّ الملك، أو هي تتظاهر بهذا حتّى تُنهي الموقف معه؛ فالمهمّ بالنّسبة لها – في ساعتها على الأقلّ – أن تحصل على رسالتها من يده حتّى لا تصل إلى يد الخليفة.

والأخرم حين يشعر أنّ الأمور تسير على غير ما يريد ويرمي – أو أنّ الأمور تبدو كذلك، على الأقلّ – لا يتوانى عن التّصرّف السّريع؛ ليضرب ضربته بكلّ ما يملك من قوّة وقسوة.

فالحاكم يبدو وكأنّه عازم على إنفاذ وعده بتزويج الفضل من ستّ الملك، والأمور كلّها قد جُهِّزت على أساس من هذا، ومن ثمّ أصبحت مكانة الأخرم مهدَّدة، بل أصبح مهدَّداً في حياته. وعلى الفور يستخرج الأخرم سلاحه الّذي ادّخره لهذا اليوم؛ فيدسّ صورة الخطاب إلى الحاكم، وعليها – بالطّبع – إلى جانب الخطاب - ما يجعل الحاكم يزداد غيظاً على غيظه؛ فهو يصف فعله هذا بأنّه غيرة على بيت فاطمة (رضي الله عنها)؛ وليعلم الخليفة أنّ قصره كان ماخوراً! وتكون النّتيجة الطّبيعيّة لهذا أن يُذبَح طفل ستّ الملك الصّغير أمامها وأمام زوجها، وأن يقتل الحاكمُ الفضلَ بلا توانٍ.

والأخرم يوصف في أكثر من موضع من المسرحيّة، وعلى لسان أكثر من شخصيّة، بأنّه شيطان. ففيروز يقول عنه، في الفصل الثّاني: "إنّه لشيطان مَريد". ويقول الحاكم نفسه، وأخته تصيح على الرّجال أن يقتلوه: "...لقد زيّن لي الشّيطان [يعني: الأخرم] ما صنعتُ، وما كنتُ من الآثمين". ومن المؤكّد أنّ "شَيطنة" الأخرم كانت في خطّة الكاتب وهو يكتب مسرحيّته؛ ففي مفارقة مسرحيّة، من ألمع ما في المسرحيّة من مفارقات، نجد حسن الأخرم مع تلميذه في قصر ستّ الملك، المهجور منذ شهرين، وينسحبان قبل أن يدخل فيروز وسلمى، لكنّهما يكونان قد سمعا وقع أقدامٍ دون أن يتبيّنا مصدرها؛ فيقول فيروز:

فيروز : أمَا سمعْتِ وقع أقدام يا سلمى؟

سلمى : بلى، ولكن مَن يكون هنا يا فيروز، والقصر خالٍ من أهله منذ شهرين؟

فيروز : لا أدري إلاّ أن يكون من **الشّياطين**.

سلمى : كفى. كفى. لقد أدبرت **الشّياطين** من هذا البلد منذ ظهر سابع الأسبوعين (ص ٧٩).

والمفارقة هنا واضحة في قول فيروز: "إلاّ أن يكون من الشّياطين"، في حين أنّ سخرية سلمى من ادّعاء الحاكم الألوهيّة، ومن تعبير الأخرم عنها، أكثر وضوحاً.

على أيّة حال، لم يقصد الكاتب أن يجعل من حسن الأخرم شيطاناً خالصاً ولا إلى جعله رمزاً للشّيطان، أو متّصلاً به، بل جعل الأخرم نموذجاً للإنسان الّذي تحوّله أفكاره وتصرّفاته وعلاقاته بالآخرين ومواقفه من الأحداث واستخدامه لقدراته العقليّة والنّفسيّة – إلى شيطان مريد دائماً، يريد الشّرّ، ويفعله، ويقنع النّاس به، أو يدفعهم إليه قسراً، وهذا بالضّبط ما فعله الأخرم. لكنّه – على الرّغم من ذلك كلّه – ظلّ بشراً، يتصرّف في حدود القدرات البشريّة، وفي حدود الممكن والمعقول "البشريّ"، دون أن يمنحه الكاتب أو يقول لنا إنّه يمارس السّحر، مثلاً، أو يتّصل بالشّياطين...أو أيّ شيء آخر من هذا القبيل. ولذلك لم يكن غريباً أن تنتهي المسرحيّة بقتل هذا

الرّجل الّذي يدّعي "الشّيطنة"، ويحاول ممارسة وظائفها مع إلهه المصنوع، الحاكم بأمر الله، بعد أن يُوفِي الأخرم آخر مهامه "الشّيطانيّة" بإثارة كلّ ما عند الحاكم من كراهية على أخته ستّ الملك.

تأليه الحاكم : حمزة بن على الزّوزنيّ :

تحاول مسرحيّة "**سرّ الحاكم بأمر الله**"، الّتي كتبها **على أحمد باكثير** – كما حاولت مسرحيّة **إبراهيم رمزي** – أن تلقي الضّوء على الشّخصيّة المُلغزة للحاكم بأمر الله الفاطميّ، متّخذةً المنطلقات نفسها الّتي تقوم عليها مسرحيّة رمزي.

فالحاكم شخصيّة مضطّربة، أقرب إلى المرض والجنون منها إلى الشّرّ، ونحن نتعرّف عليه في محاولاته الدّائبة، ورياضاته الرّوحيّة العنيفة، الّتي يرمي من ورائها إلى بلوغ ما يتصوّر أنّه مقام الخلافة لله في الأرض، ويحاول، في سبيل ذلك، أن يتخلّص من كلّ ما يثقل الإنسان من رغبات ومُتَع جسديّة، متّخذاً من العزلة الطّويلة في الظّلام، والقتل، والأحكام الشّاذّة في بعض القضايا، واستخدام الجواسيس والعيون على النّاس، والحنث بالعهد، والتطرُّف في تطبيق بعض الأحكام والقواعد الاجتماعيّة، والتّفكير في التخلّص من ابنه وزوجته؛ لأنّهما زينة وفتنة...وغير ذلك من مظاهر الشّذوذ – مَعْبَراً إلى هذا "المقام" الّذي يصبح به جديراً: مقام خلافة الله على الأرض.

وما يلبث أن يأتي الحاكمَ **حمزةُ بن عليّ الزّوزنيّ** ليعطيه كُتُباً يصفها بالنُّدرة، يجزيه عليها الحاكم ويأمر بحفظها، منتظراً منه المزيد. ويكون هذا بداية اللّقاء والعلاقة بين الحاكم وحمزة، تلك العلاقة الّتي سيكون لها الأثر الأكبر على مسيرة الحاكم بأمر الله وتصرّفاته فيما بعد.

ثمّ نعلم – في المنظر الثّالث من المسرحيّة – أنّ حمزة موفَد، ومعه **حسن الأخرم ومحمد بن إسماعيل الدّرزيّ وإسماعيل بن محمد التّميميّ**، من **مَجمَع الملاحدة** في فارس للكيد للإسلام وهدمه. وقد أحكم حمزةُ وسائلَه ودبّر خطّته لإنفاذ مهمّته مع رجاله. فقد قضى مع رجاله ثلاث سنوات يتتبّع أعمال الحاكم وصفاته ويتسقّط أخباره، جليلها وحقيرها، ويدوّن ذلك كلّه، حتّى اجتمع له مجلّد ضخم أَلّف منه كتاباً أسماه "النّاطق":

"..شرحتُ فيه سرَّ الحاكم، وأهمَّ أعماله، وأوصافه، وعلامات ظهوره، وسمّيتُه فيه: قائمَ الزّمان، وذكرتُ فيه أنّه سيصل يوماً إلى درجة الألوهيّة، وقد نسختُه على ورق قديم، وجعلتُ له جلداً عتيقاً" (ص٨٥).

وهو الكتاب الّذي قدّمه للحاكم، مدّعياً أنّ آباءه توارثوه من عهد قديم، وأنّ "أبي سلّمه لي عند وفاته، واستحلفني أن أسلمه لقائم الزّمان حين يظهر، وإنّي مكثتُ في بلادي أترقّب ظهورَه، حتّى بلّغني بها قيامُ أبي ركوة الثّائر الأمويّ، فعلمتُ أنّه دجّال بني أميّة المذكور في الكتاب أنّه من علامات ظهور النّاطق" (ص ٨٦).

وقد تردّد الحاكم أيّاماً وليالي في تصديق ما في الكتاب، لولا أنّ ما فيه يشرح سريرته ويشجّعه على المضي في سبيله، وأنّ حمزة كان يُظهِر إيمانَه بما في الكتاب، حتّى اقتنع الحاكم أخيراً بفكرة حلول الإله في رأسه. وطبيعيّ أن تكون الخطوة التّالية أن يقنع حمزةُ الحاكمَ بأن يعلن ألوهيّته في النّاس، وأن يكون هو ومَن معه دعاته، بعد أن يقدّمهم إلى الحاكم على أنّهم من المؤمنين بربوبيّته. وفي الوقت نفسه يندسّ أعوان حمزة – بوصفهم دعاة الحاكم – بين الطّوائف والطّبقات المختلفة؛ لأنّهم قد يحتاجون يوماً إلى إثارة النّاس بعضهم على البعض الآخر، على أن يعلم داعي الدّعاة أنّ هذا كلّه في سبيل الدّعوة الفاطميّة، وألاّ يعلم أيّة صلة لهم بحمزة؛ أمّا حمزة نفسه فسيتفرّغ للحاكم.

وتسير خطّة حمزة كما رسمها بالتّفصيل؛ فهو لا يجد كبيرَ عناء في إقناع الحاكم بإعلان ألوهيّته في النّاس، وأنّ هذا الإعلان لن يعوق الحاكم عن استكمال رياضته الرّوحيّة؛ فإيمان النّاس به سيكون مُؤكّداً معنى الألوهيّة في نفسه، ويتحقّق المعنى في الخـــارج كما تحقّق في البـــاطن، كما يعمل على إبعـــاد **عبد الرّحيم بن إلياس**، الّذي ولاّه الحاكمُ وليّاً للعهد، وسيقبل ولاية الشّام ولا شكّ؛ خوفاً على حياته بعد أن هدّده رجال حمزة باسم ستّ الملك ودون علمها. ثمّ يرسل دعاته إلى جامع عمرو لشهود خطبة الجمعة الّتي سيعلن خطيبُها ألوهيّةَ الحاكم؛ ولهذا نراه قلقاً على ردّ فعل أهل مصر، السّـــنّة المتعصّبين، وخوفاً من تهوّر التّميميّ، الّذي يصاحب رجال حمزة إلى المسجد بعد أن جبن الأخرم عن مصاحبتهم بنفسه، واختار، بدلاً من هذا، أن يكون في موكب الحاكم للصّلاة في الأزهر.

ويُقتل الأخرم في موكب الحاكم بعد الصّلاة في الأزهر، ويَقتل الحاكمُ قاتلَه بعد مناظرة يجابه الرّجل فيها بحقيقة الوهم الّذي يدعو إليه الحاكمُ والدّجّالون الّذين أحاطوا به، ويسخر من الحاكم، ويتمنّى لو يقتلهم جميعاً. ويعود التّميميّ ليخبرهم أنّ أهل مصر مزّقوا الدّعاة، فلا تُرى غير أشلائهم. فيأمره حمزة – ويُؤَمّن الحاكم على أمره – أن ينتقم القادة من أهل مصر ويبيحوها لجندهم.

غير أنّ المغاربة والأتراك – قوام جند الحاكم – يعصون أمره، وينضمّون لأهل مصر؛ فيرسل الحاكم عبيده لإخضاعهم. ويجد حمزة أنّ هذا كلّه في مصلحته؛ فهذه الطوائف سيُفْني بعضها البعض الآخر، ويخلو الجوّ لحمزة وأتباعه. كما أنّ أصحاب حمزة مندسّون بين المغاربة والأتراك، حتّى إذا انتصروا يحاولون الإيقاع بينهم. لكنّ حمزة يُبْدي مخاوفه من تغيّر الحاكم نفسه عليهم، بعد ما رأى من وجومه وذهوله وهو جالس بينهم، فضلاً عن أنّ ستّ الملك تحرّض الحاكم سرّاً أن يُقْصي هؤلاء من حوله، وهي قويّة بجنود أبيها الأوفياء لها، وزادت قوّتها بظهور **ابن الدوّاس،** الّذي كان مختفياً من وجه الحاكم، حين علم بخروج جماعته على الحاكم في ثورة أهل مصر.

ولا يجد حمزة إلاّ أن يشي بستّ الملك في القرشيّ، الّذي دسّه عليها وكتب على لسانه أبياتاً يتغزّل فيها بستّ الملك، ثم يدفعه إلى الخروج من البلاد بعد أن يدسّ الوشاية إلى سيّاف الحاكم. ويدخل السّـيّاف بالوشاية في وقت اجتمع فيه الحاكم إلى قادة الجند العُصاة، وقد تمكّنوا من إملاء شروطهم عليه حتّى يوقفوا تمرُّدهم، وفي وقت كانت ستّ الملك نفسها تهاجم الحاكم لادّعائه الألوهيّة، وتهاجم حمزة وأتباعه الملاحدة الّذين ملأوا الحاكم غروراً حتّى نصّبوه إلهاً. ولم يشأ الحاكم أن يفشي سرّ الوشاية حتّى يستوثق من القادة ومن ستّ الملك نفسها، حتّى لا يدافعوا عنها إذا كانت تريد أن تخلع الحاكم وتجعل مُلْك العزيز لعشيقها. ثمّ يتّهمها بعلاقتها بالقرشيّ، وبأنّها هرّبته من البلاد أو أخفته، بل هي أخذت عليّاً ابنه – ابن الحاكم – لتقتله بعد أبيه، وتجعل المُلْك للقرشي. وتحاول ستّ الملك الدّفاع عن نفسها، وإن كانت اتّهامات الحاكم لا تَجد صدى في نفوس القادة المخلصين؛ لأنّهم أحسّوا جميعاً أنّ القرشيّ كان دسيسة عليها. فيصرّ الحاكم – على الرّغم من ثورة ستّ الملك – على استدعاء القوابل لاستبرائها.

عند هذا الحدّ يشعر حمزة أنّ الحاكم لا بدّ قاتله؛ فيأمر الدّرزيَّ أن يتذرّع بحجّة الخروج للبحث عن القرشيّ تقرّباً للحاكم؛ فيُحضِر جماعةً من رجالهم المستورين، ليقفوا تحت شبابيك القصر، ومعهم قطيفة ينشرونها حين يسمعون صفيره.

ويحدث – مرّة أخرى – ما توقّعه حمزة؛ فالحاكم عَلِم مهمّة حمزة الّتي أرسله إليها مجمعُ الملاحدة في فارس، ويمزّق كتاب حمزة، ويريد أن يمزّقه معه. لكنّ حمزة كان أسرع إلى صفيره، وإلى النافذة يقفز منها، بعد أن يؤكّد للحاكم أنّه سيظلّ يدعو النّاس إليه!

ولم يتمكّن الجنود من القبض على حمزة، لكنّهم أدركوا الدّرزيّ، الّذي يفشي للحاكم تفاصيل المؤامرة كلّها، ويبرّئ ستّ الملك. ويُبْدي الحاكم ندمه الشّديد على انسياقه وراء السّراب الخدّاع الّذي منّاه حمزة به، وما أغراه بارتكابه من فظائع في حقّ ربّه وملكه وأخته، ويفكّر في الانتحار، لكنّه يتذكّر أنّ الانتحار خطيئة؛ فماذا يفعل وهو لا يريد أن يواصل عيشة الأنعام الّتي يعيشها في انتظار الموت؟ وتدخل عليه زوجته لتُعلمه بالمؤامرة الّتي يدبّرها له عبيد ابن الدّوّاس في قصر ستّ الملك؛ فهم سوف يتربّصون له بالجبل ليقتلوه. ويجد الحاكم في هذه المؤامرة استجابة لدعائه أن يعجّل اللهُ موتَه؛ فيودّع زوجته، بعد أن يطمئنها، ويودع أمّه ويترضّاها بإعلان توبته عن دعوى الألوهيّة، وإعلان براءة أخته، ويستعدّ للخروج في صحبة نسيم السّــيّاف.

* * * *

لعلّ هذا العرض للمسرحيّة يوضّح الدّور الّذي لعبه **حمزة بن عليّ الزّوزنيّ** في حياة الحاكم بأمر الله؛ فقد استغلّ تطلّعات الحاكم الرّوحيّة، ثم بناءه النّفسيّ لتحقيق مآربه الّتي أوفده ملاحدة فارس من أجلها، والّتي يوشك أن ينجح في تحقيقها لولا عوامل خارجيّة وقفت عائقاً في سبيله؛ منها الوعي الرّاسخ في نفوس المسلمين السُّــنّة في مصر، وفي نفوس قوّاد الحاكم نفسه، وولاء هؤلاء القادة لستّ الملك أخت الحاكم وثقتهم بها، وكان لجرأتها وصلابتها في مواجهة الحاكم وتطلّعاته، وسهرها على رعاية مُلك أبيها من الطامعين فيه، والّذين يهدّدون سلامته — وأوّلهم الحاكم نفسه — أكبر الأثر في مواجهة هذه العُصبة الّتي التفّت بالحاكم تريد أن تبلغ من ورائه أهدافاً أبعد وأعمق.

ولقد كان الهدف الّذي أُرسِل حمزة الزّوزنيّ ورجاله لتحقيقه هدفاً دينيّاً، هو هدم الدّين الإسلاميّ، كما قَوّض هذا الدّينُ مُلكَ آل ساسان وديانتهم. لكنّ هذا الهدف الّذي يبدو محدّداً هو — في الحقيقة — أبعد الأمور عن التّحديد. وكان حمزة على وعي كامل بهذا؛ ولهذا تمثّلت خطواته في الإجابة عن عدّة أسئلة؛ أوّلها هو: من أين يبدأ؟ وقد قرّر أن يبدأ من الرّأس، من الحاكم نفسه. فكيف يصل إليه؟ وكيف يجعل منه مطيّة لتحقيق أهدافه الخطيرة؟

تابع حمزةُ الحاكمَ — كما أشرنا - ثلاث سنوات في صمت كامل حتّى عن أصحابه؛ عدّ عليه حركاته وسكناته، وتسقّط أخباره كبيرها وصغيرها. ولم يكتفِ بهذا، بل تتبّعه إلى كهفه الّذي ينقطع فيه في المقطم، ونَقَب عليه نَقْباً يراه منه عن قرب شديد، ويستمع إلى نجواه وخواطره وخفايا نفسه وسرائره الّتي لم يُطلِع الحاكمُ عليها أحداً أبداً. وفي الوقت الّذي عرف فيه حمزة ما يريده كلّه

– أو تصوّر ذلك، على الأقلّ – عن الحاكم كانت الطريق مُعبَّدة أمامه – وقد عرف عن الحاكم ما لا يعرفه غيره – أن يدخل ويقدّم نفسه إليه، بل أن يكون مستشاره و(رسوله)، لا يفارقه ولا يبوح بسرّه لأحد غيره.

كانت خطّة حمزة غاية في الذّكاء؛ فهو يعرف في الحاكم نزعتين دخل إليه منهما: أولاهما حبّه للعلم؛ فدخل إليه بكتاب، والنـــّزعة الثّانية هي تساميه إلى صفات الألوهيّة، ومدخله إليها هو مضمون الكتاب نفسه. فمضمون الكتاب لم يكن إلاّ أخبار الحاكم وسرائره وتطلّعاته وطموحه، مسوقة في إطار النّبوءة ببلوغ الحاكم مرتبة الألوهيّة. وكان طبيعيّاً أن يصبح الحاكم، وقد لعب الكتاب برأسه، أداةً طيّعة في يد حمزة؛ فانقطع عن النّاس إلاّ عن حمزة، الّذي لم يمهله أو يدعه لتفكيره.

حمزة : "...وثارتْ في نفسه (الحاكم) الخواطر والشّكوك؛ فكنتُ أقرأ له بعض نصوص الكتاب، وأُظهر له أنّني مؤمن أشدّ الإيمان بألوهيّته؛ فكان يُقرّني على ذلك حيناً وينكره عليّ حيناً؛ حتّى اطمأنّ بعد ذلك جأشه، واقتنع بفكرة حلول الإله في رأسه" (ص ٨٧).

وتكون الخطوة التّالية – بطبيعة الحال – هي إقناع الحاكم بإعلان ربوبيّته في النّاس ودعوتهم إلى عبادته، وأن يكون حمزة وأصحابه هم دعاته.

وقد سارت الخطّة في طريقها المرسوم، لا لإحكامها الشّديد وحسب؛ لكن أيضاً لأنّها تتوافق تماماً مع شخصيّة الحاكم وتطلّعاته ورياضته الرّوحيّة؛ فالحاكم يوافق أخيراً على أن يكون حمزة الزّوزنيّ "رسولَه" إلى البشر، ويلقّبه بـ"**هادي المستجيبين**"، ويُعيِّن حمزةُ، بدوره، أصحابَه مساعدين له في دعوته الّتي قرّ الرّأي، بالاتّفاق مع الحاكم، على إعلانها.

و لم يكن حمزة من الغفلة بحيث يُغْفِل العوامل الأخرى المؤثّرة على خطّته – وبخاصّة ردود أفعال الشّخصيّات الرّئيسيّة المحيطة بالحاكم – إزاء الأحداث المتوقّعة. فالحاكم بأمر الله خليفة، وشخصيّته الغريبة جرّت عليه الغضب والثّورة، بل الحقد، وتمنّي زوال الدّولة كلّها؛ لهذا يعمد حمزة إلى أشدّ الرّؤوس سطوة في محاولة للتّأثير عليها، وهي شخصيّة ستّ الملك، الّتي يعلم حمزة عنها أنّها شخصيّة سويّة، ليست فيها مواطن الضّعف الّتي تتملّك شخصيّة الحاكم؛ فهي متديّنة في غير تهوّس، خيّرة في غير سَفَه، قويّة في غير دمويّة، تَرْعى من يفي لها ومَن كانوا أوفياء لحكم والدها،

تتمتّع بحبّ القوّاد والنّاس معاً، جمّة الحنان والعطف، شديدة الخوف على ملك أبيها؛ لهذا فقد رعت الحاكمَ نفسه حتّى شبّ وتسلّم الملك، وهي ترعى عليّاً، ابن الحاكم، خوفاً من أبيه، حتّى يتسلّم هو الآخر الملك من أبيه، وهي — فوق ذلك — الوحيدة القادرة على الوقوف في وجه الحاكم وانتقاد تصرّفاته ولومه عليها أشدّ اللّوم.

يعلم حمزة هذا كلّه عن ستّ الملك ويعيه، لكنّه تصوّر أنّ حرمانها من الزّواج وخوفها الشّديد على ملك أبيها قد يكونان من نقاط ضعفها؛ لهذا يجعل حمزةُ التميميَّ ينظم شعرًا غزلاً في ستّ الملك يحمله للقرشيّ الّذي انتحل له نسباً علويّاً، وجعله يتردّد على مجلس ستّ الملك بصحبة داعي الدّعاة، الّذي أصبح صديقاً له. وكانت خطّته أن يُغْرِي القرشيُّ ستَّ الملك بالحكم وتتخلّص من أخيها، ويغريها أيضاً بأن تكون الخلافة في أبنائها فتتزوّج به، وتكون النّتيجة النّهائيّة أن يصبح القرشيّ هو الخليفة الحقيقيّ، وهو من أخلص أنصارهم.

وعلى الرّغم من إحكام هذه الخطّة، فقد وضع حمزة في حسبانه أن لا تستجيب ستّ الملك لهذه الإغراءات كلّها؛ "فهي إن كرهت أخاها الحاكم فإنّما كرهته حرصاً على ملك أبيها وخوفاً عليه من الضّياع بسببه، وهي لا تطمح كذلك في الولد؛ لأنّها تبنّت عليّاً ابن أخيها؛ فهي تحبّه وتقف حياتها على السّهر عليه وترشّحه للخلافة بعد أبيه" (ص ٧٧). فكأنّ خطّته كانت — كما رتّبها — أن تكون مزيجاً من الإغراء والتّهديد؛ فستّ الملك إن قبلت هذه الخطّة أراحتهم من معظم الطّريق بقتل الحاكم، وتسليم الخلافة إلى العلويّ المدّعَى محمّد بن إسماعيل القرشيّ، وإن لم تقبل كان مجرّد اتّصال القرشيّ بها وتقديمه إليها أبيات التميميّ الغزلة وَرَقةً في أيديهم يهدّدون بها كلاًّ من ستّ الملك وداعي الدّعاة معاً.

وكان طبيعيّاً — وكما توقّع حمزة — ألاّ تقبل ستّ الملك حتّى الشّعر الّذي قدّمه إليها القرشيّ؛ فمزّقت ورقته وأمرت خدمها أن يصفعوه ويطردوه من مجلسها، لكنّها لم تخبر الحاكم بهذا كلّه في حينه — كما هو متوقّع في مثل هذه الأمور — وتصوّرت أنّ الأمر لا يعدو هذيان مجنون مُتهوِّس — كما تقول — وأنّه يكفيه ما عاقبته به. وكان طبيعيّاً كذلك أن يهرب القرشيّ من مصر كلّها بعد ما حدث.

ولم تكن ستّ الملك تعلم أنّ هذا سيكون سيفاً مسلطاً على رقبتها يهدّدها به أعداؤها حين تقف في سبيلهم، وهي لم تكن تعلم ذلك لأنّها كانت تفتقد الحلقة الرّابطة بين القرشيّ وحمزة

وجماعته، ويكون جهلها هذا هو مثار الأزمة الّتي تثور بينها وبين أخيها، ويضعها في موقف الضّعف من الحاكم وقد أتته قويّة مهاجمة؛ فتتحوّل إلى ضعيفة حتّى عن الدّفاع عن نفسها وعن سُمعتها وكرامتها، ولا تجد – في النّهاية – ملجأ إلاّ وفاء قوّاد أبيها، الّذين لم يقنعهم هجوم الحاكم واتّهاماته لها إقناعاً كاملاً، أو أنّ طول معرفتهم بها منعتهم من تصديق هذه الاتّهامات تماماً. وقد يكون وفاؤهم وحده، مع كراهيتهم الشّديدة للحاكم، هو الّذي دفعهم إلى الوقوف بجانبها في مواجهة أخيها، بصرف النّظر عن سلامة موقفها من اتّهامات الحاكم لها. إنّنا لا نجد تفسيراً واضحاً محدَّداً على لسان أحدهم، لكنّ الكاتب قد يكون قصد إلى هذا كلّه؛ لأنّ هذه الدّوافع، مجتمعةً، قد تكون هي الّتي دفعتهم إلى الوقوف بجانب ستّ الملك نهائيّاً، ثمّ قتلهم الحاكم. لقد كان حمزة يتصوّر أنّ وشايته بستّ الملك يمكن أن تؤلّب عليها قوّاد أبيها كما جعلتها في موقف الدّفاع من أخيها، لكنّ القوّاد كانوا أكثر ثقة بها، ربّما، وربّما كانوا أكثر رعاية لموقفها من تفهّمهم موقف الحاكم نفسه.

وكان حمزة يعلم مدى قوّة هؤلاء القوّاد وتأثيرهم في الدّولة، ويعلم في الوقت نفسه مدى ضعف موقفه وموقف أصحابه؛ فهم ليسوا بالكثرة الّتي يمكنها أن تحارب، وتحارب الدّولة الفاطميّة بخاصّة. فضلاً عن أنّه لا يحبّ أن يحارب؛ لأنّ الحرب لن تبلغ به مآربه وتخلع الإسلام من نفوس النّاس، لكنّ السبيل المضمونة الّتي يتوخّاها حمزة هي سبيل خلق الفتنة في هذا الدّين، **[والفتنةُ أشدُّ من القتل]** كما بقول الله عزّ وجلّ. لهذا يرفض حمزة، من البداية، رأي حسن الأخرم، الّذي كان يقضي باختيار شخص يَدَّعون أنّه المهديّ المنتظَر ويَدْعون له؛ لأنّ هذا يعني المواجهة الحربيّة السّافرة الّتي لا يريدها حمزة، والّتي لا يطيقونها هم. لكنّه — على الرّغم من ذلك – خطّط لزرع الفُرقة بين الفرَق المختلفة، من أتراك ومغاربة وسودان، وبثّ رجالَه بينهم؛ ليكونوا متأهّبين في الوقت المناسب للمواجهة، إذا فُرضت عليهم.

إنّ حمزة، الّذي خطّط لتوريط كلّ من الحاكم وستّ الملك وداعي الدّعاة، لم ير أن يخطّط لمواجهة القيادات العسكريّة في الدّولة الفاطميّة؛ لأنّ المواجهة معهم كانت مرفوضة بداية، وكانت أيضاً مستبعَدة؛ لأنّه لا ينوي استخدام القوّة. إنّ حمزة لا يعتمد في تنفيذ مخطّطه على القوّة، لكنّه يعتمد، أوّلاً وأخيراً، على "الكلمة" الّتي يمكن أن تخلق الفتنة. ولهذا نجد حمزة نفسه قويّ الحجّة، طَلْق الحديث. وكانت هذه الصّفات، مع ذكائه ودقّة حساباته، أكبرَ عون له على بلوغ مآربه.

ولهذا أيضاً نجده يعتمد في تنفيذ خطّته على تجنيد الأعوان وإعداد الدّعاة، حتّى إذا ذاعت دعوة الحاكم بالألوهيّة اعتمد على هؤلاء الدّعاة في نشر هذه الدّعوة. وهو يتحسّس خطواته في اقتحام القلاع الجديدة الّتي ينتظر أن تناوئ دعوته. فنجده قلقاً في انتظار أخبار دعاته الّذين أرسلهم إلى جامع عمرو؛ لأنّ أهل مصر متعصّبون لعقيدتهم. وقلقه على دعاته قائم على قلقه على النّتيجة الّتي كان يعرفها مقدّماً؛ لقد أوصى صهره التّميميّ بالهدوء وعدم التّدخُّل فيما يحدث للدّعاة، ولو جاءت النّتيجة عكس ما يتوقّع؛ حيث "لا يبقى أمامنا شيء نخافه؛ فكلّ شيء بعده هيّن" (ص ١٠٠).

وحين تأتي الدّعوة بالنّتيجة الّتي توقّعها رآها فرصةً للانطلاق إلى مرحلة جديدة في خطّته؛ إذ يثير الحاكمَ على "أهل مصر"، ويدفعه إلى الانتقام منهم، ويقول لقائد القوّاد: "فقد أمركم مولانا بعقاب أهل مصر؛ فابعثوا رجالكم وقولوا لهم إنّ مصر مباحة لهم" (ص ١١٠).

ولم يكن في وسع حمزة، ولا حتّى الحاكم نفسه، أن يتوقّع النّتائج الّتي تترتّب على هذا التّصرّف؛ فقد كان ما حدث بعد ذلك مفاجأة تامّة للحاكم وحمزة ومَن حولهما – لقد رفض الجنود محاربة أهل مصر؛ فاستعان الحاكم بعبيده، الّذين دخلوا في معركة ضدّ الجنود، أخفق في إيقافها قائد القوّاد نفسه، وانتهت إلى ظهور زعماء الفِرَق الّذين كانوا قد اختفوا من وجه الحاكم، وظنّ بعض الناس أنّهم ماتوا أو قتلهم الحاكم نفسه، وأبرز هؤلاء القوّاد ابن الدّوّاس زعيم كتّامة. وقد استطاع ابن الدّوّاس أن يجمع القادة ويجبروا الحاكم على الرّضوخ لشروطهم بكفّ العبيد عن القتال وكتابة أمان لأهل مصر، وإلاّ فسيحرقون القاهرة كما احترقت مصر.

إنّ تدبير حمزة في بثّ رجاله بين الفرق لم يفلح في تخذيلها عن قادتها، أو بثّ الفرقة بينها، ولا حتّى في تخذيل القادة عن ستّ الملك. لكنّه رأى أنّ الأمل ما زال موجوداً؛ فليس من أهدافه الآن أن يسعى إلى التّوفيق بين الأتراك والمغاربة، من جهة، والعبيد، من جهة أخرى – كما يدعوه الدّرزيّ – بل إنّ من مصلحتهم أن يتقاتلوا حتّى يُفْنِي بعضهم بعضاً، ويخلو لهم الجوّ، ويستطيعون استحداث جنود موالين لهم بدلاً من هؤلاء الّذين اصطنعهم العزيز بالله، فأقسموا له يمين الطّاعة والوفاء لستّ الملك، وحتّى لو انتصر أحد الفريقين فسيسهل القضاء عليه بعد هذا وحده.

غير أنّ هذا كلّه تغيّر حين استطاع القوّاد أن يجبروا الحاكم على الرّضوخ لشروط الجنود لوقف القتال. وكان حمزة – قبلها بلحظات – قد شعر بتغيّر الحاكم، أو أنّ الحاكم يوشك أن يتغيّر –بتأثير ستّ الملك – عليهم:

حمزة : (بصوت خافض) إنّي لأخشى هذا الرّجل (يعني الحاكم) الآن؛ فما أحسبه إلاّ تغيّر باطنه علينا.

الدّرزيّ : ما حملكَ على هذا الظنّ يا حمزة؟

حمزة : أمَا رأيتَ وجومه اليوم بيننا وذهوله؟

الدّرزيّ : لعلّه مهموم لِمَا بلغه من عصيان جنوده.

حمزة : نعم، ولِمَا تقوم به ستّ الملك سرّاً من التّحريض عليه. ولن تهدأ ستّ الملك حتّى يقصينا عنه.

الدّرزيّ : عجباً لكَ يا حمزة. أحكمتَ التّدبير في كلّ شيء، ولم تسعفكَ الحيلة في التّخلّص من هذه المرأة.

حمزة : إنّها واسعة الحيلة يا درزيّ، وقويّة بجنود أبيها الأوفياء، ولاسيّما بعد أن ظاهرها ابن الدّوّاس، ولكن صبراً، سيجيء يومها.

(ص ١١٣ – ١١٤)

ولا نلبث أن نرى أثر هذا التّغيّر في هذا الحوار:

الحاكم : لقد حبَسَتْني عنكما طويلاً أمُّ منصور؛ ففيمَ كنتما تتحدّثان؟

حمزة : إنّ مولانا دائماً معنا لا يغيب عنّا.

الدّرزيّ : كنّا نتحدّث عن هؤلاء الجنود المخذولين الّذين عصوا أمر مولانا.

الحاكم : (ينظر إلى حمزة) ما عصوا إلاّ أمركَ يا حمزة! (ص ١١٥).

وعلى الرّغم من ثورة الحاكم على القوّاد وعلى أخته ستّ الملك بعد أن استلم وشاية حمزة بها، فإنّ داخله يبدو وقد استيقظ على النّتائج الرّهيبة لتصرّفاته وأوهامه، الّتي أسلمته إلى يد حمزة الّذي تلاعب به كيف شاء، وحاد به عن الطّريق الّتي كان يسعى فيها جاهداً؛ ليحوّله من محبّ شديد الحبّ لله إلى جاحد بنعمه، كافر، مُدّعٍ. ولهذا فهو يحاول أن يقتل حمزة في النّهاية بعد أن يمزّق كتابه، لولا أن يستطيع حمزة الإفلات في آخر لحظة من نظرات الحاكم الجهنميّة وقبضته القويّة.

لقد أظهر هذا كلّه تلك الأحقاد الدّفينة الّتي يختزنها حمزة في نفسه للإسلام والمسلمين، لا يتورّع عن أن يتحوّل برجل من طريق شريفة – أيّاً كان رأينا فيها؛ فقد كانت في نظر الحاكم أشرف طريق يسير فيها بشر، بل هو كذلك من وجهة نظر حمزة نفسه – إلى ادّعاء الألوهيّة وتنصيب الرّسل، ولا يتورّع عن الإيقاع بسيّدة طاهرة لم تقترف ذنباً مثل ستّ الملك، لولا أن ينقذها وفاء قوّاد أبيها لها، كما لا يتردّد في الأمر باستباحة "مصر" والانتقام من أهلها؛ لأنّهم تعرّضوا لدعاته الكذبة. وباختصار فإنّ شخصاً كحمزة الزّوزنيّ لا يتورّع عن ارتكاب أبشع الجرائم أو الإيعاز بها والمساعدة عليها وبلا رحمة، ما دامت ستؤدّى به إلى التّنفيس عن أحقاده، وتنفيذ ما يهدف إليه من هدم هذا الدّين وإذلال أهله.

وهو، في سبيل هذا، صبور، دؤوب، لا يضطّرب، ولا يفشي لنفسه سرّاً. إنّه يظلّ يكتم عن أصحابه أهدافه وخططه ثلاث سنوات طوالاً، ويظلّ يجمع أخبار الحاكم ويطّلع على أحواله، بل يتجسّس عليه، دون أن يلحظ أحد شيئاً عليه، أو يفشى هو سرّه لأحد. ويقدّم كتابه الخطير للحاكم دون أن تهتزّ له شعرة. فهو بين النّاس واحد منهم لا يختلف عنهم في شيء. وذكاؤه ذكاء مُفْرِط، لا يندّ عنه شيء، ولا يغفل أدقّ التّفاصيل، وهو يجمع معلوماته – كما رأينا – في صبر

غريب وكتمان أغرب، ثمّ يرسم خططه بإتقان يعزّ مثاله، ويظلّ يوقع بالنّاس، الواحد بعد الآخر، دون أن يتعجّل الثّمار، بل يعرف لكلّ سلاح وقته المناسب ومكانه المناسب أيضاً. ألَم يمرّ وقت طويل قبل أن يشي بستّ الملك، ولو لم يَشِ بها في هذا الوقت لكانت قد وضعت الحاكم في أضيق ركن يمكن أن تلجئه إليه، وربّما كانت – وقتها – قد أجبرته على قتل حمزة وأعوانه بعده؟ فالرّقعة الّتي يقدّمها حمزة للحاكم – الّتي تكشف العلاقة المدّعاة لستّ الملك بالقرشيّ - استطاعت تحويل الموقف بسرعة، وغيّرت مواقع أطرافه؛ فبعد أن كانت ستّ الملك مهاجِمة بقسوة، محتمية بقوّاد أبيها، وبالحقّ أيضاً، أصبحت مُدانة، مدافعة، تبحث عن الحماية من اتّهامات الحاكم، وربّما من نظرات القوّاد أيضاً. إنّ ذكاء حمزة من ذلك النّوع الحادّ الخبيث، الّذي يوقع أعداءه في شَرَك لا يستطيعون منه فكاكاً؛ فهم – كما رأينا – نافعوه، إنْ سلباً أو إيجاباً، نفّذوا ما يطلبه أو رفضوا تنفيذه وقاوموه.

وحمزة يتقدّم دائماً، لكن بحذر شديد، يتحسّس مواطن أقدامه، ويتحسّب لكلّ خطوة ما بعدها، ويعرف مَن حوله معرفة ربما لا تتيسر لأنفسهم أو لِمَن عاشروهم طويلاً. وهو لا يرحم المتراجعين أو الجبناء، كما رأينا في موقفه من حسن الأخرم، الّذي جبُن عن أن يصاحب الدّعاة إلى جامع عمرو وآثر صحبة الحاكم، ولولا أن قُتل في موكب الحاكم لقتله حمزة نفسه، أو أغرى به مَن يقتله؛ ألم يقل للدّرزيّ عن الأخرم في هذا الموقف: "ولكنّي لن أغتفر له هذه السّـيّئة قطّ" (ص١٠١)، يعني جبنه وخوره؟

كما أنّ حمزة صادق المعرفة بمَن حوله، حسن التّوقّع لتصرّفاتهم. لقد رأى في وجوم الحاكم وذهوله تغيّراً أو وشك تغيّر عليهم، لا تدلّ عليه حال الحاكم وحسب، بل أيضاً تؤدّي الدّلائل كلّها إليه؛ من خروج الجند على الخليفة، وتأليب ستّ الملك عليه. كما أنّه كان يتوقّع – كما رأينا – رفض ستّ الملك الاستجابة لخطّته بقبول شخص القرشيّ، بل إنّ خطّته كلّها كانت مبنيّة على حساب دقيق لردود أفعال الحاكم ومَن حوله من الأعوان. ومن صدق توقّعه أنّه عرف أنّ الحاكم – بعد خروج القوّاد – لا بدّ قاتله، وأنّ الحاكم قد أفلت من ذلك التّأثير الرّهيب لحمزة عليه؛ ولهذا رسم خطّة هروبه، ونفّذها حين حاول الحاكم قتله حقّاً.

وكان حمزة شجاعاً، لا شجاعة التّهوّر والاندفاع، ولكن شجاعة الواثق في نفسه، والواثق من معلوماته، ومن تفسيره لدلائل هذه المعلومات، الواثق من صدق حساباته لبواطن الشّخصيّات وتصرّفاتها. لقد صاحب الحاكم، الّذي لم يسلم من سيفه أحد من أصحابه، وكان

يقدّم إلى الحاكم خنجره ليقتله به إن أراد، في خضوع مصطنع وذلّة تمثيليّة؛ لأنّه يعلم أنّ الحاكم، المتعطّش للدّماء يرويه تمثُّل هذه الدّماء ولو لم تُرَقْ؛ فكان الحاكم يقلّب الخنجر في يده ثم يعيده إليه دون أن يمسّه بسوء!

ولقد كان يملك إصراراً غريباً على بلوغ الهدف الّذي كرّس نفسه له، لا لشيء إلاّ لإيمانه بأنّه لا بدّ أن يفعل هذا؛ فبعد ما حدث كلّه، وبعد أن يُفلت من يد الحاكم قبل فراره النّهائيّ، تكون آخر كلماته الموجَّهة إلى الحاكم: "سأدعو النّاس يا مولاي إليكَ"! وهو – بطبيعة الحال – لا يقول هذا إيماناً بالحاكم أو بألوهيّته، بل إيماناً بالهدف الّذي يسعى إليه، تماماً كما يؤمن الشّيطان بضرورة الشرّ الّذي يغرى بني آدم به.

وهكذا رسم باكثير خطوط هذه الشّخصيّة، الّتي كادت، بتكامل صفاتها الشّرّيرة وإحكام رسم الأحداث من حولها، أن تتحوّل إلى "نموذج فنّيّ" كامل أو قريب من الكمال.

ولقد استطاع باكثير أن يحتفظ بـــ"شخصيّة" حمزة إنسانيّة محتمَلة؛ لأنّه لم ينسب إليه تصرّفات غير معقولة أو غير محتملة، بل ظلّ ذكاؤه – وإن كان حادّاً – في إطار إنسانيّ، كما مهّد لتوقّع خططه المحكمة بأنّه ظلّ ثلاث سنوات بلا عمل إلاّ ملاحقة الحاكم وتسقُّط أخباره والتّجسّس عليه، وتدوين ذلك كلّه، والتعرّف على مَن يحيطون به ويؤثّرون فيه وفي سياسة الدّولة. هذا كلّه، مع ذكائه الحادّ – جعل إحكام خططه شيئاً متوقَّعاً ومحتملاً، في الإطار الإنسانيّ.

بل إنّ باكثير يصوّر لنا شجاعته أيضاً، لا بوصفها شجاعة النّمط الشّرّير الّذي يدسّ أنفه في كلّ شيء، بل هي شجاعة الدّارس الواعي المتحسّب لمواقع خطواته. فضلاً عن ذلك، فهو يشعر بالقلق أحياناً، وبالخوف أو الاضطّراب، في أحيان أخرى، وهي عواطف بشريّة لا يكاد النّمط الشّرّير يشعر بها إلاّ لغرض مرسوم أو لإثارة مشاعر القارئ أو المشاهد. وفوق هذا كلّه، فهناك اللّغة الإنسانيّة الّتي تتحدّث بها شخصيّات المسرحيّة كلّها، والّتي لا تخرج عنها اللّغة الّتي يتحدّث بها حمزة أو اللّهجة الّتي ينطق هذه اللّغةَ بها؛ الأمر الّذي لا يجعلنا نشعر بأنّ حمزة الزّوزنيّ شخصيّة "من نوع آخر" غير الشّخصيّات الأخرى، وإن كانت شخصيّة منفردة بصفاتها وقدراتها الخاصّة.

* * * *

كتب **إبراهيم رمزي** مسرحيّته عن "**الحاكم بأمر الله**" عام ١٩١٥[٢٣٤]، ونشر **علي أحمد باكثير** مسرحيّته سنة ١٩٤٧ (إذا كانت دار الكتب قد اقتنتها عام نشرها)؛ فما الّذي لفتهما إلى هذا الموضوع المشترك؟

بداية، نؤكّد على هذا التّشابه البيّن في الخطوط العريضة للبناء المسرحيّ في المسرحيّتيْن؛ فالحاكم – في كلتا المسرحيّتيْن – في نفسه بذرة التّحوّل من الإنسانيّة إلى ادّعاء الألوهيّة، سواء أكان ذلك طمعاً في مكانة الألوهيّة ذاتها (عند إبراهيم رمزي)، أو لطمعه في الصّفات الإلهيّة (عند باكثير). وهو يجد مَن يرعى هذه البذرة بالرّعاية الشّرّيرة حتّى يتحقق الادّعاء (الأخرم وحمزة الزّوزنيّ) لرغبات خاصّة (ذاتيّة عند الأخرم، وموضوعيّة، دينيّة – سياسيّة، عند الزّوزنيّ). وفي الحالتين يكون الحاكم الضّحيّة الأولى للفخّ الّذي نُصب له، وفي الحالتين أيضاً تكون هناك قوى في حياة الحاكم وقَصْرِه نفسه تكشف عن هذا الشَّرَك وتحذّره منه، ثم تقاومه وتحاول القضاء عليه.

هذا البناء الّذي يستمدّ خطوطه العريضة من التّاريخ لا يستهدف - في النّهاية – التّاريخ ذاته؛ إنّه يبدأ من التّاريخ ليعود إلى الحاضر بكلّ ما يحمله من تناقضات.

كُتبت المسرحيّتان في فترة الاحتلال البريطانيّ لمصر، وهي فترة لم يقتصر الاحتلال فيها على التّأثير في السّياسة الخارجيّة للبلاد، بل استهدف أيضاً التّأثير في السّياسات الدّاخليّة، حتّى أصبحت هذه السّياسة ضرباً لمحاولات ممارسة الحرّيّة كلّها: السّياسيّة والاجتماعيّة والفكريّة، في مصر، "وبوقوع الاحتلال البريطانيّ، خضعت مصر لاستبداد مشترك من جانب السّلطة البريطانيّة، الّتي أصبحت تمثّل السّلطة الفعليّة، ومن جانب (السّلطة) الخديويّة [أو سلطة الملك، فيما بعد]، الّتي أصبحت تمثّل السّلطة الاسميّة أو الشّرعيّة"[٢٣٥].

(٢٣٤) انظر يوسف أسعد داغر: معجم المسرحيّات العربيّة والمعرّبة، وزارة الثّقافة– بغداد ، ١٩٧٨، ص٢٤٦، وأيضاً: يعقوب لنداو: دراسات في المسرح والسّينما عند العرب، ترجمة أحمد المغازي ، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ١٩٧٢ ، ص ٣٩٦ – ٣٩٧.

(٢٣٥) د. عبد العظيم رمضان: دراسات في تاريخ مصر المعاصر، المركز العربيّ للبحث والنّشر– القاهرة، ١٩٨١ ، ص٢١٩. وانظر، أيضاً، د. سامي عزيز: الصّحافة المصريّة وموقفها من الاحتلال الإنجليزيّ، دار الكتاب العربيّ، ١٩٦٨، ص٢٤٥.

ويعبّر سعد زغلول عن هذا الموقف، الّذي تصبح فيه السّلطة الشّرعيّة مجرّد سلطة اسميّة، في حين يكون النّفوذ الحقيقيّ للمحتلّ الأجنبيّ، قائلاً، في تعليق له على دستور ١٩٢٣: "إذا كان من الخطر أن توضع سلطة كبيرة في أيدي الملوك الّذين هم بمعزل عن نفوذ أجنبيّ، فالخطر من ذلك أعظم وأشدّ في بلاد يسود فيها النّفوذ الأجنبيّ، ويَدَّعِي أنّ العرش في سلامة بفضل جنوده! فهذه القوّة التي تُركت للملك ستصبح في الواقع حقوقاً في يد الأجنبي يستعملها لأغراضه ضد مصالح الوطن"(٢٣٦).

ولم يكن الاحتلال الإنجليزيّ لمصر غزواً عسكريّاً وسياسيّاً واقتصاديّاً وحسب، بل كان أيضًا – وهو الجانب الأكثر أهمّيّة – غزواً ثقافيّاً، يقوم على سيادة ثقافة المحتلّ ومنحها المحلّ الأول في السّياسة التّعليميّة؛ حتّى يتمكّن المحتلّ من صياغة فكر الأمّة ووجدانها على المثال الّذي يريد، مع الحطّ من شأن الثّقافة القوميّة. ولهذا قامت سياسة كرومر على "أنّ الجيل الجديد من المصريّين يجب أن يجد من **الإغراء** أو من **الإرغام** ما يجعله **يمتصّ الرّوح الحقيقيّة للحضارة الأوروبّيّة**"(٢٣٧)، وتحت هذا العنوان البرّاق، "امتصاص الرّوح الحقيقيّة للحضارة الأوروبّيّة" تضيع معالم الثّقافة القوميّة، وتضيع، من ثمّ، معالم الشّخصيّة القوميّة تماماً.

وجد إبراهيم رمزي وباكثير الحاكمَ بأمر الله من حكّام مصر الّذين باعوها للأجانب فكراً، ورضوا أن يعيشوا في ظلّ الحماية الأجنبيّة، عسكريّاً – فكان جندهم جميعاً من غير المصريّين، بل كثير منهم من غير العرب والمسلمين كذلك، وكانت هذه خطّة الدّولة الفاطميّة طوال تاريخها! – ووافقوا على أن يحكموا البلاد حكماً اسميّاً: السّلطة لهم فيها بالاسم وللأجانب حقيقتها؛ يُسيّرونهم كيف يشاءون، ويُخضعونهم بالإغراء مرّة، وبالتّهديد مرّات، وثمار البلاد، في النّهاية، يحصل عليها هؤلاء الأجانب، الّذين كانوا على استعداد لأن يضحّوا في سبيل مصالحهم الشّخصيّة، أو مصالح القوى الّتي يخدمونها من الخارج - بكلّ غالٍ، ولو كان الحاكمَ، الّذي وقف بجانبهم، نفسه؛ لأنّ أيّ حاكم لم يكن عندهم – في نهاية الأمر – إلاّ أداة لبلوغ مآربهم، فإذا تحقّقت هذه المآرب انتهى دور الأداة وأمكن الاستغناء عنها.

---

(٢٣٦) د. عبد العظيم رمضان: المرجع السّابق، ص ٢٢٦.

(٢٣٧) في كتابه "مصر الحديثة" جـ٢ ، ص٥٣٨، عن د. سامي عزيز: المرجع السابق، ص ٢٧٦ – ٢٧٧. والتّمييز من عندي.

والاستعمار كان يستهدف تحقيق مصالحه السّياسيّة والاقتصاديّة في مصر وغيرها من المستعمرات، لكنّه لم يكن يقف عند حدود المصلحة الآنيّة، بل ينظر إلى ضرورة استمرار خدمة هذه المصالح، وهذا لا يكون إلاّ بالتّأثير على البناء النّفسيّ والثّقافيّ للشّعب المحتلّ. لهذا كانت نظرة رمزي قصيرة المدى في رؤيته لأهداف الأخرم؛ فالأخرم - عند رمزي - لم يكن يبحث إلاّ عن الوصول إلى مراكز التّأثير في القرار السّياسيّ لتحقيق مصالحه الخاصّة، ولو كسب في سبيل هذا عداء الجميع، و لم يحاول التّوسّع في اكتساب الأعوان ذوي التّأثير، الّذين يضمنون استمرار مصالحه في مصر بعد زوال الحاكم؛ لهذا تمكّنت القوى المضادّة من تدمير الحاكم والأخرم في وقت معاً.

أمّا باكثير فكان أكثر وعياً، ورأى أنّ "الغزو الثّقافيّ" أخطر وأطول بقاء من "الغزو العسكريّ"، وأنّ الهزيمة الّتي تحدث للنّاس في داخل نفوسهم أشدّ تأثيراً من الهزيمة العسكريّة. لهذا نجد الزّوزنيّ أكثر وعياً بهدفه، وأشدّ إحكاماً لخطّته؛ فقد استهدف ضرب الأمّة في أشدّ عقائدها رسوخاً (الإسلام)؛ فاهتمّ باصطناع الأعوان والدّعاة؛ لأنّ الدّعوة ستكون سلاحه الأساسيّ. إنّ تأليه الزّوزنيّ للحاكم وسيلة – تماماً كما كان وسيلة عند الأخرم – لكنّه لم يكن يهدف إلى مجرّد السّيطرة على الحكم في مصر من خلال السّيطرة على الحاكم بأمر الله، لتحقيق مصالحه المادّيّة الضّيّقة وتطلّعاته إلى السّلطة؛ فهذا الهدف النّهائيّ عند الأخرم يمثّل مجرّد مرحلة عند الزّوزنيّ ينطلق منها – مرّة أخرى – إلى هدفه النّهائيّ، وهو تحطيم الدّين الإسلاميّ، والدّين الإسلاميّ هنا ليس مجرّد عقيدة دينيّة شخصيّة، إنّما هو عقيدة دينيّة ونظام سياسيّ وثقافيّ في وقت واحد؛ فيصبح ضربه ضرباً لكلّ القيم الدّينيّة والثّقافيّة والاجتماعيّة والسّياسيّة للشّعب.

وبسبب هذا الخلاف في وجهات النّظر بين الكاتبين اختلف مصير قوّتيْهما الشّرّيرتيْن؛ ففي حين يُقتل الأخرم عند رمزي (وكذلك عند باكثير) لا يقتل باكثيرُ الزّوزنيَّ، بل يمكّنه من الهرب وهو يقول للحاكم: "سأدعو النّاس إليكَ يا مولاي!". ذلك أنّ الأخرم كان يعتمد في بقائه على بقاء الحاكم، الّذي كان يعتمد – بدوره – على القوّة لإخضاع النّاس؛ فلما اتّحد قوّادُه ضدّه، وتفاقم الغضب من جنونه وادّعائه استطاعوا القضاء عليه وعلى الأخرم معه. أمّا الزّوزنيّ فكان يعتمد على الفتنة الّتي خلقها ووجد لها أعواناً، والّتي يمكن أن تجاوز شخص الحاكم نفسه – وإن اعتمدت على اسمه وسيرته – وتستمرّ بدونه، ولهذا لا يموت؛ لأنّ فتنته لم تمت (حتّى اليوم!).

بقيت كلمة عن الشّعب المصريّ في كلتا المسرحيّتيْن؛ فالشّعب المصريّ لا يكاد يظهر في مسرحيّة رمزي، وإن كنّا نسمع عن تذمُّره وغضبه من التّصرّفات المجنونة للحاكم بأمر الله. ويظهر

هذا الشّعب في مسرحيّة باكثير، مقاوماً دعاة حمزة الّذين أرسلهم للدّعوة لألوهيّة الحاكم في جامع عمرو؛ فقد مزّقهم الشّعب هناك، وهو يصمد للعقاب الّذي يوقعه الحاكم به بمساعدة جنده، الّذين لم يلبثوا أن خرجوا على الحاكم ورفضوا الاشتراك في ضرب الشّعب. فالشّعب عند باكثير يلعب الدّور الأساسيّ في مقاومة ضرب معتقداته، لكنّه لا يملك القوّة – الّتي سلبها الحاكم منه أصلاً؛ بالاعتماد على جنود مغاربة وأتراك – لتغيير النّظام السّياسيّ كلّه؛ فيأتي القضاء على الحاكم من داخل النّظام نفسه.

وهكذا وقع كُتّابنا على هذه الفترة الموّارة من التّاريخ المصريّ، واستطاعوا أن يجعلوها مرآة تعكس همومهم الملحّة آنذاك، وتعبيراً موفّقاً عن مقاومتهم للاحتلال البريطانيّ وللحكّام المصريّين، ومَن يلوذ بهم ممّن ساروا في ركاب الاستعمار، واستسلموا له نهائيّاً، وباتوا في خندقه في مواجهة الأمّة كلّها.

* * * *

* * *

الفصل الثّاني

النّمـوذج المتآمـر



مدخل:

سبق أن تحدّثنا عن كتاب **نيقولا مكيافيلّي "الأمير"**، وعن أثره في نشأة ما سُمّي بالشّخصيّة المكيافيلّيّة، الّتي تحمل ما حمله كتابه من تعاليم وُصفت بأنّها "شيطانيّة". ولعلّ أبرز ما في الكتاب – أو ما في "أمير" مكيافيلّي – اعتداده الشّديد بالتّآمر الخبيث أو "خُلُق الثّعلب"، وجمود العواطف الإنسانيّة – أو موتها – والمداهنة والنّفاق، بالتّظاهر بما يريح عواطف الجماهير، ومنها العقائد الدّينيّة، في حين يُكنّ لها، في داخله، الاحتقارَ كلّه! وغاية الأمير – في الأحوال كلّها – تُسوِّغ أيّة وسائل يستخدمها، بصرف النّظر عن توافقها مع القيم الإنسانيّة أو مشروعيّتها أو حتّى إساغتها إنسانيّاً؛ فهذا كلّه لا يعني شيئاً بالقياس إلى الغاية الّتي يسعى إلى تحقيقها.

هذه التّعاليم المكيافيلّيّة لم تخلق نموذجاً مجسَّداً جديداً – في الحقيقة – لكنّها أرشدت الكُتّاب المبدعين إلى وضع أيديهم على عدد من الشّخصيّات التّراثيّة الّتي تحقّقت فيها – سلفاً – هذه السّمات الّتي يتميّز بها "أمير" مكيافيلّي.

ومارلو وشكسبير – مرّة أخرى – كانا أوّل مَن وضعوا أيديهم على هذه الشّخصيّات وزوّجوها من سمات الأمير المكيافيليّ، ووضعوا أسس نماذج مسرحيّة شرّيرة على هذا المنوال.

أبرز هذه النّماذج – فيما يخصّ موضوعنا – النّموذجان اليهوديّان عندهما، **باراباس** Parapas في "**يهوديّ مالطة** The Jew of Malta" لمارلو، و**شيلوك** Shylock في "**تاجر البندقيّة** The Merchant of Venice" لشكسبير. فقد مزجا فيهما بين المكيافيلّيّة، من جهة، وأسطورة اليهوديّ التّائه، من جهة ثانية، ثمّ ما شاع في عصرهما عن سمات اليهود والأقليّات اليهوديّة من جهة ثالثة.

كما وجد كتّابنا أنّ هذه السّمات نفسها متحقّقة في شخصيّة **ست** الإله الفرعونيّ القديم، الّذي يمثّل الشّرّ، في مواجهة أخيه وزوجة أخيه وابنهما، الّذين يمثّلون الخير.

ولهذا سيتناول هذا الفصل الشّخصيّتيْن اللّتيْن تجلّت فيهما أهمّ سمات هذا النّموذج وأهمّ مراحل تطوّره، وما يثيره – في حياتنا الحاضرة – من مشكلات وهموم، بادئين بستّ، النّموذج الأعرق، الّذي يضرب بجذوره في الأسطورة الفرعونيّة، ثم نُثنّي بالشّخصيّة اليهوديّة الصّهيونيّة.

أ – سِـت

الأسطــورة:

لا نجد أسطورة مصريّة من أيّ عصر من العصور، لقيت من الإقبال ما لقيته أسطورة **إيزيس وأوزيريس**. وتحكي الأسطورة – كما هو معروف – عن أوزيريس، الابن البكر لإله الأرض جبّ (أو غبّ) وإلهة السماء نوت. وكان هو الوريث الشّرعيّ للحكم – بطبيعة الحال – فحكم حكماً صالحاً، ووسّع حدود مصر، وأقام العدل، وأوقف المنازعات. ونقل أوزيريس المصريّين من الهمجيّة إلى المدنيّة؛ فضمّ شتاهم، وعلّمهم إنشاء المدن، وعلّمهم جميع الصّناعات والفنون. ثمّ لم يشأ أن يكون خَيْرُه في مصر وحدها، فانطلق في الأرض يستميل النّاس بالإغراء والموسيقى، وعلّم الشعوب جميعاً كيف يبنون الحضارة[٢٣٨].

وقد ترك أوزيريس – في رحلاته هذه – أخته وزوجته إيزيس؛ فكانت عينه الساهرة في أنحاء البلاد، وحفظت النظام في المملكة حتى عاد. ولكنه حين عاد كان أخوه ست في انتظاره طامعاً فيما بين يديه. فقد أعد له – متآمراً مع جحوتي (تحوت) أو مع اثنين وسبعين رجلاً – وليمة، وأطبق عليه صندوقاً كان قد أعدّه على طول قامته الشاذّ عن عمد، وادّعى، في مظهر المازح أنّه سيُهديه لمن يناسب قامته. وألقى ستّ بالصّندوق – وفيه أوزوريس، بطبيعة الحال – في النّيل؛ فانطلق منه إلى البحر، الّذي حمله، بدوره، إلى مدينة ببلوس (جُبَيْل)، واستقرّ على شاطئها عند شجرة أَثْل، نمت عليه نموّاً رائعاً وأحاطت بالصّندوق. وأُعجب الملك – وهو يتنـــزّه على الشّاطئ – بهذه الشّجرة؛ فقطعها وجعل منها عموداً في قصره.

ولما بلغ النبأُ إيزيس لم تهدأ؛ فقد قصّت إحدى غدائرها، وأخذت تستدلّ بالشّائعات حتّى وصلت إلى ببلوس، وأقامت خارج القصر. وتحيّنت الفُرَص حتّى تمكّنت من وصائف القصر،

---

(٢٣٨) سأعتمد في عرض الأسطورة على كتاب المؤرّخ اليونانيّ بلوتارخوس: إيزيس وأوزيريس، ترجمة د. حســـن صبحي بكري، الألف كتاب ٢٣٥، دار القلم – القاهرة د.ت. وكتاب أتيين دريوتون وجاك فانديه: مصر، ص٧٨ وما بعدها.

فطـــيّبتهنّ ومشّطت لهنّ شعورهنّ؛ الأمر الّذي لفت انتباه الملكة فاستدعتها وأنزلتها منـــزلاً حسناً، وجعلتها مربيّة لطفلها.

وكانت إيزيس تُرضِع الطّفل من إصبعها، وكانت تحرق أجزاء جسده الفانية، وتنقلب إلى يمامة تحوّم حول العمود نادبةً ناحبة، حتّى رأت الملكة طفلها في النّار؛ فصرخت صرخة مدوّية؛ وهكذا حرمت ابنَها نعمةَ الخلود. وصارحت إيزيسُ الملكَ ببُغيتها، ونزعت العمود، وصحبت الجثمان إلى مصر. وذهبت إيزيس إلى ابنها **حورس**، الّذي كان يُربّى في بوتو، ووضعت الصّندوق في مكان قَصيّ. لكنّ ست عثر عليه وتعرّف على الجثّة؛ فمزّقها أربع عشرة قطعة بعثرها في كلّ حدب وصوب. وعادت إيزيس، مرّة أخرى، تجمع أشلاء الجثمان؛ فجمعت أعضاءه كلّها، إلاّ عضو التّذكير، الّذي صنعت نسخة منه مكانه. وقد عاد أوزيريس ليُعدّ ابنَه بنفسه للقتال، حتّى إذا اشتدّ عوده، وتمكّن من جمع الأنصار، نشب القتالُ بين الفريقين أيّاماً عدّة، اتّهم أثناءها ست حورس بأنّه ليس ابناً لأوزيريس، لكنّ الآلهة – بفضل الإله تحوت نفسه – حكمت له بأنّه ولد شرعيّ لإيزيس وأوزوريس.

وانتصر حورس في نهاية المطاف وظفر بعدوّه؛ فأسلمه مصفّداً إلى إيزيس، الّتي لم تقتله، بل فكّت إساره وأطلقته.

وتهمّنا هنا شخصيّة الإله ست، الّذي يبدو في الأسطورة متآمراً، مغتصباً، قاسي القلب، محبّاً للنـــزاع، مخادعا. ويعرض بلوتارخوس آراء عدّة في تفسير هذه الشّخصيّة الّتي تأخذ تفسيراتُها – بطبيعة الحال – اتجاهات السُّبُل في تفسير الأسطورة كلّها. فهو يذكر آراء إيوميروس Euemeros في تفسير الأساطير، بعامّة، على أنّها حكايات أبطال وملوك عظام، ويذكر أنّ هؤلاء الآلهة كواكب، أو أنّهم من الجِنّة؛ فيصبح ست (أو **توفون** عنده) من الجنّة الأشرار "أتى بالموجبة بدافع من غيرته، وخبثه، وأنّه بعث الفوضى في كلّ شيء، وملأ الأرض جميعاً، والبحر المحيط بالشّرّور، ثمّ جُوزي على ذلك جزاءً وفاقا"[٢٣٩]. أمّا أوزيريس وإيزيس فقد صارا إلهين بعد أن كانا جنّـــيّيْن خيّريْن، في حين أُضْعِفت قوّة ست وسُحِقت، وأخذت تناضل الفناء والفناء يناضلها؛ فالمصريّون يحاولون، تارة، أن يهدّئوها، ويستدرّوا عطفها بتقديم الضّحايا، وتارة أخرى، يذلّونها ويسبّونها في أحفال معيّنة.

([٢٣٩]) بلوتارخوس: ص ٤٧ – ٤٨.

ويُفسَّر أوزيريس على أنّه العالَم القمريّ؛ "لأنّ القمر ذا الضوء القادر على توليد الرّطوبة والإخصاب يوائم تكاثر الكائنات الحيّة، ونموّ النّبات"، وست هو العالَم الشّمسيّ؛ إذ تلفح الشّمس بنارها الحامية القاسية كلّ ما نما وازدهر، وتجفّفه، وتجعل جزءاً كبيراً من الأرض، بوهجها، غير صالح للسُّكْنَى، وتتغلّب على القمر في أماكن كثيرة. ومن أجل هذا يسمّي المصريّون توفون، دائماً، سيث، ويعني (هذا الاسم) الطُّغيان والغلبة"[٢٤٠]. ووصفوا – بناء على هذا – الصّلة بين فيضان النّيل وبين أوجه القمر وحالاته[٢٤١].

ويَرى البعض في أوزوريس النّيلَ، الّذي يقترن بالأرض إيزيس، وتوفون (ست) البحرَ الّذي يصبّ فيه النيلُ مياهَه؛ فيتوارى عن الأنظار، ويتفرّق، اللّهمّ إلاّ هذا الجزء الّذي تحتجزه الأرض، وتمتصّه، فتصبح به خصبة. كما يعدّونه – فوق ذلك – المنبعَ الوحيدَ، والقوى الأزليّة الّتي تولّد الرّطوبةَ، وتُسبّب الخصب، والتّناسل. أمّا توفون، في رأيهم، فيرمز إلى كلّ ما هو جافّ، وناريّ، وجدب، وعدوّ للرّطوبة على وجه عامّ[٢٤٢].

وبهذا لم يقف النّاس – حتّى عصر بلوتارخوس – عند تفسير واحد لهذه الأسطورة، الّتي "تمتّعت بإيثار ثابت لدى جمهرة الشّعب رغم إدماجها القديم جدّاً في الدّيانة المصريّة"[٢٤٣]. بل إنّهم كانوا ينظرون إليها – وإلى ست بالتّالي – من وجهات نظر عدّة، أجملها بلوتارخوس نفسه في قوله عن ست: "فليس الجدب وحده، ولا البحر ولا الظّلام فحسب، بل (أيضاً) كلّ خبيث وهدّام تحتويه الطّبيعة يمكن للإنسان أن يسميه حصّة توفون"[٢٤٤].

وقد أخذت مكانة ست – بعد أن كان يقتسم البلاد مع حورس: لحورس الوادي، وله الصّحراء القاحلة[٢٤٥] – في الانحدار والتّدهور حتّى سقط ست، في العصر المتأخّر، من بين الآلهة؛ فلم يعد يلقّب إلاّ بـ"النّجس"، عدوّ جميع الآلهة[٢٤٦].

---

(٢٤٠) نفسه: ٦٦ – ٦٧.
(٢٤١) نفسه: ص٦٩.
(٢٤٢) نفسه: ٥٤ – ٥٥.
(٢٤٣) دريوتون: السّابق ، ص٧٧.
(٢٤٤) بلوتارخوس: نفسه ، ص٧١.
(٢٤٥) سليم حسن: مصر القديمة، مطبعة كوثر د.ت، جـ١ / ٢١١.
(٢٤٦) دريوتون: السّابق ، ص٧٣.

فست — إذن — واحد من الأشرار الكونيّين، الّذين يعمّ شرُّهم البلادَ والعبادَ، بتأثيره على مظاهر الطّبيعة المنيرة أو الحيّة أو الخصبة، وليس على الأفراد، كما يفعل إبليس، وهو أيضاً واحد من أفراد ذلك النّمط الّذي يظهر شرّه في خبثه وتآمره؛ فهو لا يوسوس كما يفعل إبليس، بل يتآمر في خبث ودهاء بالغَيْنِ، ويعمل للوصول إلى هدفه، ولو على جثّة أخيه أوزيريس أو أخيه الآخر — أو ابن أخيه — حورس(٢٤٧)، أو على حساب اتّهام أخته وزوجة أخيه إيزيس في شرفها، بالطّعن في نسب حورس إلى أبيه.

ست؛ الصّراع بين العلم والسّياسة :

كتب **توفيق الحكيم** مسرحيّته "**إيزيس**" على نحو نعدّه قراءة جديدة لأسطورة إيزيس وأوزيريس، مبنيّة على أساس من قضيّة الحُكم، وهل يمكن أن تُحَلّ دون الالتجاء إلى الوسائل العمليّة والسّياسيّة الّتي تكفل النّجاح السّريع الشّامل، وفي ضوء الصّراع القادم بين رجل العلم ورجل السّياسة؛ رجل العلم الّذي يخدم النّاس، ورجل السّياسة الّذي يستخدم النّاس. كما يثير في المسرحيّة قضيّة التزام الكاتب؛ أتكون للمبدأ أو للقضيّة؟ ويحاول الحكيم، في هذه القراءة، أن تكون قراءة (واقعيّة) تعيد لغة الأسطورة إلى مجموعة من الاستعارات الّتي تَرِدُ على ألسنة شخصيّات المسرحيّة على هذا النحو الاستعاريّ. فهذا الجزء من الأسطورة، مثلاً، الّذي يحكي كيف رسا الصّندوق الّذي أغلقه ست على أوزيريس على شاطئ ببلوس "بجانب شجرة أَثْل نمت نموّاً رائعاً، فقطعها ملك ببلوس؛ لجمالها وجعل منها عموداً يدعم سقف بيته"، يحوّله توفيق الحكيم إلى جُملة استعاريّة على لسان الملك يقول فيها لإيزيس عن أوزوريس، وقد سألته أن يترك أوزوريس يعود معها إلى وطنهما:

الملك: (بعد لحظة إطراق) أتعرفين ماذا تطلبين إليّ أيّتها السّـيّدة؟ أَتَرَيْن هذا القصر؟ أنتِ تريدين منّي أن **أنتزع العمود الضّخم الّذي يقيم سقفه ويدعم أركانه**(٢٤٨).

---

(٢٤٧) لحورس صُوَر عدّة في الدّيانة المصريّة؛ فهو الإله الابن مرّة، والإله الأب والابن في صورتَيْن مختلفتَيْن في وقت واحد، وهو في الأسطورة الشّمسيّة ابنٌ لِرَع؛ أي أنّه أخو أوزيريس وست، انظر: دريوتون ص ٧١٠.

(٢٤٨) توفيق الحكيم: إيزيس، مكتبة الآداب- القاهرة، ١٩٧٦، ص٨٦، وسأذكر باقي الإحالات للمسـرحيّة في المتن.

فقد حوّل توفيق الحكيم – في هذا الحوار - هذا الجزءَ من الأسطورة إلى استعارة لفظيّة تشير إلى ما يشعر به الملك من أهميّة أوزوريس لقومه ومُلكه، بعد أن علّم النّاس في ببلوس كيف يصنعون آلات أحدثت عجباً:

" لم يعُد النّاس هنا ينتظرون المطرَ ليسقوا أرضهم؛ لقد اكتشف لنا الينابيع، وركّب عليها آلات تُسمّى الشّواديف والسّواقي...وعلّم النّاس الحرث بما يُسمّيه المحراث...إنّه في كلّ يوم يصنع جديداً وعجيباً ينفعنا ويبهرنا.." (ص٧٠).

وهكذا فإنّ توفيق الحكيم جرّد الأسطورة من ملابساتها الأسطوريّة جميعاً، وجعل منها "حكاية" مسرحيّة. فلم يَمُت أوزوريس في تابوته، لكنّه عاش في ببلوس معزّزاً مكرّماً يقدّم لأهلها خدماته العلميّة والعمليّة. ولم تدخل إيزيس القصرَ، ولم تُرضِع طفلَ الملك أو تَقُم بمحاولة منحه الخلود – كما أشارت الأسطورة – ولم يتمّ الحمل بحورس على النّحو الّذي وصفته الأسطورة، بل تمّ باجتماع زوجين عاديّين تماماً، ولم يهزم حورسُ طَيْفونَ في المنازلة بينهما، بل هُزِم حورسُ، ثمّ عاد فدحر طيفونَ أمام الشّعب - الّذي يقوم مقام الآلهة في الأسطورة - في ملاحاة علنيّة، كان طيفون يطمح من ورائها إلى أن يقضي على كلّ أمل لحورس في استرداد عرش أبيه، وحين اتّهم طيفون حورس بأنّه ليس ابناً لأوزوريس قام ملك ببلوس بدور الإله تحوت في الأسطورة ودافع عن صحّة نسبه إلى أبيه.

لقد شاء الحكيم – إذن – أن يجرِّد الأسطورة من أسطوريّتها، وأن يبرز "أشخاص الأسطورة إبرازاً جديداً، إنسانيّاً، وتخريج معناها على النّحو المفهوم الحيّ في كلّ عصر، وفي العصور الحديثة على الأخصّ" (المسرحيّة - بيان، ص١٥٥). وهي فكرة غريبة؛ لأنّ الأسطورة لا تقف حائلاً دون "المفهوم الحيّ في كلّ عصر، وفي العصور الحديثة على الأخصّ"؛ فهذه العصور هي الّتي نقّبت عن الأسطورة واجتهدت في فهمها، ومقارنة صورها المختلفة في الأماكن المختلفة والأزمان المتعاقبة؛ الأمر الّذي لم يُتَح بهذه الغزارة والإلحاح لأيّ عصر سابق. بل لم يستفد عصر - في أعماله الفنّــيّة، بعامّة، والمسرحيّة بخاصّة – من الأسطورة، قدر استفادة عصرنا الحديث منها، إذا استثنينا المسارح القديمة: اليونانيّ والرّومانيّ و"الكلاسيّ المحدَث"، ويفوقهما العصر الحديث في تنوّع هذه الاستفادة.

لقد جرّد الحكيم الأسطورة من جلالها، وجعل منها "حكاية" لا تختلف عن أيّة حكاية أخرى كثيراً، وجعل من شخصيّاتها، لا تلك الشّخصيّات الجليلة الّتي تدير صراعاً كونيّاً عاتياً في

سبيل الحياة والخصب والخير، لكنّها — في المسرحيّة - شخصيّات عاديّة، تتآمر في سبيل الحكم بألاعيب السّياسيّين ومشايخ البلد والكَتَبة والمسجِّلين. لقد تحوّلت إيزيس إلى مجرّد زوجة وفيّة، ثمّ أمّ متآمرة، تخوض بابنها لعبة السّياسة. وتحوّل حورس إلى بطل ميلودراميّ مُدّعٍ. وتحوّل أوزوريس إلى حاكم سلبيّ، تائه، غائب عمّا حوله، على الرّغم من أنّه عالم موهوب. وتحوّل "شيخ البلد" من خطّاف للإوزّ وسارق للبطّ إلى بطل سياسيّ يفوق ستّ مكراً وخداعاً، ويسهم بقسط وافر في إعادة حقّ حورس إليه.

هذا التّحوّل في طبائع الشّخصيّات، حوّل الأسطورة — بدورها - عن مغزاها الكونيّ الشّامل إلى معالجة مجموعة من القضايا الجزئيّة، الّتي وجد بعضُها — على الرّغم من ذلك — خيطاً يربطه في النّهاية، هو محاولة إعادة الحقّ إلى صاحبه الشّرعيّ حورس.

والواقع أنّ المسرحيّة تنقسم إلى قسمين، كان من الأوفق لو بحث الحكيم عن صيغة — فكريّة أو فنّـيّة — تربطهما معاً، ما دام لم يترك الأسطورة على حالها. فالقسم الأوّل يبدأ من اختطاف أوزوريس الأوّل، وبحث إيزيس عنه وإعادته إلى بلده، وإنجابها حورس، حتّى اختطاف أوزيريس الثّاني، وهو قسم تسيطر عليه شخصيّة إيزيس (الّتي أطلق الحكيم اسمَها على المسرحيّة)، الّتي تتحمّل، في صبر وجَلَد، مشقّةَ البحث عن زوجها وإعادته إلى بلده، ويعيشان مختفييْن ثلاث سنوات بعيداً عن عيون طيفون، لا يقوم خلالها أوزوريس إلاّ بما كان يقوم به من قبل، وهو تعليم الفلاّحين أصول عملهم، من شقّ التُّرع وإقامة الجسور.

وفجأة يتحوّل التّعارض الأوّل بين الالتزام بقضايا المجتمع أو عدمه — والّذي يقوم بين **توت** و**مسطاط** في الفصل الأوّل — إلى تعارض بين الالتزام بالقضيّة أو الالتزام بالمبدأ، ويندلع الصّراع بين حورس وطيفون، ويتحوّل شيخ البلد من موقف الممالئ لطيفون إلى موقف الثّائرين، أو لِنَقُلْ: مَن لهم مصلحة في "الثّورة"، إذا صحّ تسميتها كذلك. هذا كلّه شقّ المسرحيّة إلى قسمين تقوم بينهما فجوة بنائيّة أخلّت بالتّوازن المسرحيّ، كان يمكن سدّها بسهولة. لقد كان من الممكن أن تبدأ المسرحيّة من بداية الاستعداد لاسترداد حورس لملك أبيه المغتصَب، في حين تُعْرَف الأحداث الماضية كلّها في سياق الحوار المسرحيّ. كما كان هذا البناء — لو تحقّق — كفيلاً باستيعاب الماضي في صورته الأسطورية المعروفة دون حاجة إلى تشويهه أو تبسيطه أو تجريده من طبيعته الأســطوريّة الّتي ضحّى بها الحــكيم — فيما أظنّ — في سبيل الوفاء بحاجات المنصّة المسرحيّة، من جهة، وفي سبيل القضايا السّياسيّة والفكريّة الّتي يطرحها، من جهة أخرى. في حين

كان يمكن – لو تحقّق البناء المقترَح – الاحتفاظ للشّخصيّات بجلالها، وللأحداث بمدلولاتها الرّمزيّة – الكونيّة الشّاملة، أو حتّى السّياسيّة والفكريّة الّتي رمى إليها الحكيم.

على أيّة حال، فقد كان للخطّة الّتي اختطّها الحكيم إزاء الأسطورة انعكاسها على الشّخصية الّتي تهمّنا هنا بالدّرجة الأولى، أعني شخصيّة طيفون – أو طوفون، كما هو نطقه اليونانيّ الصّحيح.

وبداية، لا ندرى لِمَ اختار الحكيم للشّخصيّة هذا الاسم الّذي أطلقه اليونانُ على ست، الإله المصريّ القديم؛ لأنّ فيه مشابهة من شخصيّة أسطوريّة يونانيّة بالاسم نفسه؟[٢٤٩] فمثل هذا الخلط في الأسماء كان كفيلاً بأن يُحدث خلطاً في الشّخصيّات، لو أنّ الحكيم احتفظ للأسطورة بقوامها. فعلى الرّغم من أنّ المَشَابه بين الشّخصيّتيْن قويّة، فإنّ هناك فارقاً أساسيّاً، هو أنّ ست – على أيّ نحو فسّرنا وجوده – هو إله، ووجوده ضروريّ للاحتفاظ للكون بتوازنه، ضرورةَ وجود الجفاف في مقابل الرّطوبة، ووجود الجدب في مقابل الخصب، أو الشّرّ في مقابل الخير، في حين لا يُشكِّل طوفون هذه الضّرورة الوجوديّة الملحّة؛ فقد قتله زيوس ودفنه، فأصبح لا يعبِّر عن نفسه إلاّ ببعض الهزّات الأرضيّة في محاولته تحرير نفسه. أمّا ستّ فلم يُقتل، ولم يُدفن – وما كان له أن يُقتل أو يُدفن – بل أطلقته إيزيس من يد ابنها حورس ومنعته من قتله.

إنّ طيفون يقابلنا، أوّل ما يقابلنا في المسرحيّة، في الحال الّتي نجد عليها الفلاّحات اللاّتي يهربن من وجه شيخ البلد – رجل طيفون – الّذي يترصّد لهنّ على طريق السّوق، ويطاردهنّ لخطف ما يحملن من بطّ أو إوزّ أو غلال أو ماعز، لا يفرّق في هذا بين غنيّة أو فقيرة، شابّة أو

---

(٢٤٩) طوفون هو الابن الأصغر لجيا Gaea (Ge) وتارتاروس Tartarus، وأكثر العمالقة شراسة، وقد وُلـد بعد أن هزم زيوس التّياتن Titans، وقد هاجم زيوس فقطع أعصاب يديه ورجليه، وسجنه في كهف يحرسه تنّين، حتّى أنقذه هرميس وبان. وكان لطوفون رؤوس مائة تنّين، وكانت الثّعابين تغطّي جسده، كمـا كـان طوله يفوق أعلى الجبال. كان ينفث اللّهب، وأفزعت صرخاتُه وصيحاتُه الآلهةَ، وقد اتّخذت أشكالاً مختلفـة (لتهرب منه) حين هاجمها فوق جبل أوليمبوس. وقد قتله زيوس بصواعقه، ودفنه تحت جبل أتنـه Aetna (Etna)، حيث ما تزال تُعزَى الهزّات الأرضيّة إلى محاولته تحرير نفسه. ويقال إنّه أبو الـ Chimaera والـ Hydra. انظر :

J.E. Zimmerman: Dictionary of Classical Mythology; Harper and Row New York 1964, P. 282. Betty Radice: Who's Who in the Ancient World; Penguin Book, London 1980, P. 244.

عجوز، دون أن تجدي فيه الشّكايات أو حتّى التّعاويذ؛ فطيفون — هنا — يُرَى من خلال واجهته الّتي تتعامل مع الشّعب؛ من خلال رجاله المنبثّين في وسط الشّعب يقيمون بين أفراده العدل ويوفّرون لهم الأمن (؟!)؛ فإذا كانت هذه الصّفات — العدل والأمانة والحرص على أمان الشّعب – مفقودة بين رجاله، فلأنّه، هو نفسه، يفتقدها أصلاً، ما لم يكن هو الّذي ينمّي فيهم عكسها ويدفعهم إليها!

ثمّ نلقاه، مرّة أخرى، في حوار الكاتبيْن: توت ومسطاط، فنعرف أنّه المتصرِّف الحقيقيّ، ثمّ نجد الحكم عليه متضمَّناً في وصف أخيه أوزوريس بأنّه: "شقيقه الطّـيّب". ولا يلبث مسطاط أن يصرّح بوجهة نظره فيه؛ فيصفه بأنّه: "داهية ماكر يعمل ليصطنع الأنصار، ويستميل أشياخ البلد ويتركهم ينبهون الشّعب" (ص١٩).

وإذا كان الدّهاء والمكر صفتين محايدتيْن، فإنّ إضافتهما إلى العمل لاصطناع الأنصار واستمالة أشياخ البلد وتركهم ينبهون الشّعب تشير إلى حاكم فاسد أنانيّ، لا يُغمض عينيه عن الفساد وحسب، بل يشجّع رجاله عليه.

ونراه مع رجاله يلقي بصندوق مغلق على أخيه في مياه النّيل، مستتراً باللّيل والهدوء؛ لأنّ الهدوء سمة من سمات الشّيء الطّبيعيّ، "ونحن نريد أن يسير كلّ شيء سيراً طبيعيّاً". وإذا كان طيفون لا يلحظ المفارقة في الهدوء الّذي يريده فلا يجده إلاّ في اللّيل، فالمتلقّي يلحظه؛ لأنّ الهدوء — هنا — يشير بوضوح إلى المؤامرة الّتي تلقي بظلّها على المشهد كلّه، وبخاصّة حين يسأل طيفونُ شيخَ البلد عن مدى ولاء أشياخ البلد الآخرين، وحين يقول إنّ الحاكم "يجب أن يكون كالذّئب ينام بعين مفتوحة، ومن ينعس بملء جفنيْه كالأطفال وكشقيقي، فإنّه قد يصلح كاهناً أو عالماً، ولكنّه لا يصلح حاكماً..." (ص٣٣).

وتبدو الأنانية المفرطة والمكيافيلّيّة في قول طيفون، يودِّع أخاه – وقد ألقاه في صندوقه، ومن ثمّ في النّيل: "(متّجهاً نحو النّيل) إلى الأبديّة يا أوزوريس!...يا شقيقي العزيز!..في قلبي حزن لأجلكَ، ولكنّ المُلك لمن يعرف كيف يناله..فاغفر لي!..." (ص٣٣).

فالقضيّة الأساسيّة، بالنّسبة إلى طيفون، هي الحكم، ولا شيء غيره؛ فإذا كان الوصول إليه يتوقّف على إبعاد أخيه، فلا مانع من إبعاده، بل والتخلّص منه، على هذا النّحو العنيف، الخبيث في الوقت نفسه.

وحين يتمكّن طيفون من صولجان الحكم يطلق شيخ البلد ليجوب القرى مبشِّراً بعهد جديد، عهد رخاء وأمان، يسهر عليهم فيه طيفون بنفسه، ويبشّرهم أيضاً بأنّه لن يؤخذ منهم إلاّ نصف ما كانوا "يعطون". والمفارقة السّاخرة هنا تكمن في الجملة الأخيرة؛ لأنّ طيفون – تمهيداً لاغتصاب العرش – هو الّذي أطلق يد رجاله في النّاس – مستغلاًّ استغراق أخيه في أعماله العلميّة والعمليّة في الحقول وعلى النّيل – الأمر الّذي أفسد حكم أخيه وأساء إلى سمعته السّياسيّة. وها هو طيفون يستغلّ ما فعله رجاله من قبل في دعايته الّتي يطلقها في النّاس لتثبيت حكمه. ثمّ تكمن المفارقة أيضاً في التّعبير عن هذا النّهب بالفعل "تعطون"، وكأنّ ما كان يؤخذ من النّاس حقٌّ للنّاهبين، وهو ما يبدو "التّنازل" عن نصفه الآن تفضّلاً من الحاكم وعلامة على عهد جديد حقّاً! ولا ينسى طيفون في دعايته أن يصف أخاه "بالملك الذّاهل" وزوجتَه الوفيّةَ بــ"السّاحرة الشّؤم"؛ حتّى ليطردها الأهالي من كلّ مكان تحطّ به.

ومثل هذا الحاكم يكون بطبيعته كثير الشّكّ، حتّى في أعوانه، لا وفاء له، غادر، مستغلّ؛ فهو يبثّ عيونه في كلّ مكان، يرصدون له كلّ كلمة وكلّ حركة، حتّى إذا رابته حركة غريبة ضرب، وبقسوة. لقد رصد عيونُه في القرى حتّى كشفوا أمر أوزوريس وعودته إلى وطنه وعمله في وسط الفلاّحين. وحين يتساءل مسطاط – في براءة – عمّا يضير طيفون في هذا، يجيبه توت – الثّوريّ الواعي – بأنّ أوزوريس يكتسب بهذا الّذي يفعله حبَّ الشّعب، وهو عمل سياسيّ بالدّرجة الأولى، يعدّه الحاكم تهديداً، خصوصاً إذا صدر عن صاحب حقّ في الحكم؛ لهذا لا يهمل طيفون أخاه، بل يفاجئه بضربة قاضية حيث يختطفه رجاله ويمزّقونه شرّ ممزَّق.

وهو يستغلّ شيخَ البلد في الوصول إلى مآربه، حتّى إذا وصل إلى الحكم استغلّه ليكون لسان دعايته المسمومة، ويده الباطشة بالشّعب، لكنّه – مع هذا – يضنّ عليه، أو لِنَقُلْ: إنّه لا يُرْضِي نَهمَه وجشعَه الّذي نمّاه هو نفسه فيه؛ لهذا لا نعجب أن يتحوّل ولاء شيخ البلد عن طيفون ويمنحه لإيزيس وابنها، حين تعده بنصف مجوهراتها الموجودة بالقصر، والّتي يعرف هو أنّ طيفون ما يزال يحتفظ بها. فشيخ البلد يدور مع مصلحته ومطامعه حيث تدور!

ولقد كان هذا التّحوّل في ولاء شيخ البلد من أكبر العوامل الّتي ساعدت حورس على الوصول إلى هدفه في النّهاية، بل إنّه كان العامل الحاسم. فشيخ البلد هو الّذي ينقذ حورس من القتل، وقد أقنع طيفون بإلقاء حَرْبته – على الرّغم من أنّه أطاح بحربة حورس، ويمكنه قتله – بحجّة

أن يستغلّها طيفون فرصةً ويكشف حورس وأمَّه أمام الشّعب الّذي سيحكم عليهما بالموت، وبهذا يتخلّص منهما ويخلُص له الحكم بلا منغِّصات.

وحين يجتمع الشّعب، وفي سبيل الدّفاع عن عرش لا حقّ له فيه، يطعن طيفون — كما أشرتُ – في نسب حورس وفي شرف زوجة أخيه الوفيّة إيزيس؛ فهو لا يتورّع عن عمل شيء في سبيل الاحتفاظ بالعرش الّذي ناله بالغدر والخيانة، ويكاد ينجح لولا أن يدركهما ملك ببلوس، ويشهد أمام الشّعب أنّ أوزوريس لم يَمُتْ حين أُلقي في النّيل، وأنّه عاد إلى وطنه سالما.

وحين تُخفق مؤامرات طيفون كلّها، يستجيب، بطبيعة الحال، لهمسات شيخ البلد بالفرار؛ لأنّ طيفون — وأمثاله — أحرص على الحياة من أيّ شيء آخر. فما دام حيّاً فإنّ الأمل في العودة إلى مناوشة الصّولجان يظلّ باقياً، ولا يقتله حورس بدوره؛ لأنّ أمّه تنصحه "ألاّ يلوِّث يده النقيّة بدمه الدّنس"، ويكفيه أنّ الشّعب عرف الحقيقة.

وقد شُغل الحكيم في هذه المسرحيّة بقضيّة الحكم، كما ذكرتُ، وتحوّل بالأسطورة كلّها عن محاورها الأساسيّة، وبالضّرورة عن مدلولاتها الكونيّة، إلى هيكلها المفرغ الّذي حولّها،كما أشرنا، إلى "حكاية". وكان يمكن الاستغناء عن هذه الأسطورة، ويستبدل بها أيّ حكاية أخرى (والتّراث الشّعبيّ و"ألف ليلة وليلة" بخاصّة فيه من هذه الحكايات الكثير) تعينه على بلوغه هدفه.

وكان لهذه الخطّة أثرها في التحوّل بطيفون (أو ست) من تمثيل الشّرّ الكونيّ في صورته الشّاملة (الجفاف، القحط، الصّحراء، الفوضى...إلخ) إلى صورة الحاكم المغتصب للعرش الّذي يجلس عليه. وهو يمتاز بما يمتاز به هؤلاء المغتصبون المتآمرون من الدّهاء الخبيث، والتّآمر، والخيانة، والاستغلال، والقسوة، والانتهازيّة، والأنانية، والشَّرَه، والقِحَة. لكنّهم يجدون دائماً مَن يكون على شاكلتهم؛ فيُلدغون من حيث يأمنون ويخيب سعيهم. غير أنّ الحكيم احتفظ – في جانب واحد على الأقلّ — لطيفون بدلالة عامّة؛ فحورس لم يقتله، بحجّة واهية هي "ألاّ يلوِّث يده الطّاهرة بدمه الدّنس"! الأمر الّذي يجعل المتلقّي على ثقة من أنّ طيفون سيعود مرّة أخرى دائماً — وهو كذلك حقّاً — ليغتصب العرش من جديد. فالحاكم الطّاغية يتكرّر ويتكرّر في كلّ الأزمنة وفي كلّ البلاد، ولا سبيل إلى محوه نهائيّاً من الوجود، بخاصّة إذا كان الحكّام الشرعيّون من طراز أوزوريس الحكيم، السّلبيّ اللاّهي، أو حورس الحكيم، الّذي إذا حارب سقطت حربته، وإذا ظفر بقاتل أبيه ومغتصب عرشه تركه حتّى لا يلوث يده بدمه الدّنس!

بل إنّ الحكيم يبنى انتصار حورس على أساليب طيفون نفسها؛ فإذا كان أوزوريس قد أخفق في الاحتفاظ بحقّه في الملك وهزمته أساليب طيفون المكيافيلّيّة، فإنّ إيزيس قد استوعبت الدّرس جيّداً؛ فأخذت تصطنع الأعوان بالوعود البرّاقة، الّتي لا بدّ لها إما أن توفّي — هي وحورس — بها؛ فتصبح صورة ليست جديدة تماماً من طيفون، أو أن تحنث بها، وهو وجه آخر طيفونيّ النـــّزعة! وعلاقتهما بشيخ البلد خير دليل على هذا. هل يعنى هذا أنّ الحكم لا يصل إليه — في رأى الحكيم — إلاّ طيفون ومَن على شاكلته؟ هذه هي المشكلة، الّتي تضع هذه النّماذج المكيافيلّيّة على رأس السّلطة في كلّ بلد، وبخاصة أنّ الشّعب عند الحكيم من السّهل أن يُخدع في صورة الإقناع. إنّها رؤية متشائمة تجعل العلماء والمفكّرين في حالة يأس كامل من صلاح هذا الكوكب المنكود!

لكنّ السّؤال يبقى: لمَ كان الحكيم مشغولاً بقضيّة الحُكم في ذلك الوقت (١٩٥٥)؟ لا شكّ في أنّ قيام "ثورة" يوليو١٩٥٢وانفراد الجيش بالسّلطة طرح القضيّة بعنف: قضيّة "الشّرعيّة" الّتي تستند إليها السّلطة؛ أهي الشّرعيّة الدّستوريّة، أم الشّرعيّة "الثّوريّة"/ شرعيّة القوّة؟ بل لَمن ينبغي أن يكون الحكم في الأصل: ألعالِم الّذي يخدم الشّعب، أم للسّياسيّ الّذي يستغلّ الشّعب ويستخدمه في بلوغ مآربه؟ وهي قضيّة ستشغل الحكيم لفترة، حتّى أنّه كتب، بعد هذه المسرحيّة، رائعته "**السّلطان الحائر**" الّتي تعالج قضيّة الشّرعيّة نفسها.

* * * *

ست في مواجهة الحقّ المسلّح بالقوّة :

يعود **علي أحمد باكثير** إلى الأسطورة نفسها في مسرحيّته "**أوزوريس**" عام ١٩٥٩م، وكان الحكيم قد سبقه إليها عام ١٩٥٥م. ومسرحيّة باكثير تعتمد الأسطورة في خطوطها العريضة، لكنّها تضيف تفصيلات إليها لتنقل الأسطورة من عالمها المفارق – إن صحّ التّعبير – إلى عالم واقعيّ أرضيّ. والصّراع بين خير **أوزوريس** وشرّ **ست** يتجسّد منذ اللّحظات الأولى في المسرحيّة؛ فـ"**تانت**"، وصيفة إيزيس، تترنّم بأغنية في المشهد الأوّل، تعبّر عن انتفاء الشّقاء والحزن عن مملكة أوزوريس؛ فيجيبها **آمو**، خادم الملك: ما خلا شقيّاً واحداً هو أشقى الأشقياء (ص١٠)؛ إنّه الأمير ست، الّذي لا يتورّع حتّى عن استلاب زهور الياسمين الّتي يحبّها أوزوريس من آمو وهو يجمعها لمولاه. ثمّ تخبر تانت آمو بأنّها لم تنجُ من معابثة ست لها وفي قصر أوزوريس، لولا أن تملّصت من يده وفرّت، ويتعجّب آمو كيف يسمح أوزوريس لهذا الفاجر أن يدخل القصر. بل نجد إيزيس نفسها تقول:

إيزيس : (تتنهّد) لو كان الأمر لي لاستأصلتُ هذا الشّرّير وعصابته، فما أبقيتُ منهم على أحد (تجلس).

نبتا : (متلطّفة) أمركِ مولاتي من أمر مولاي.

إيزيس : كلاّ يا نبتا..لا أفعل ما لا يرضاه أوزوريس..لكنّي سأتعقّب هذا الشّرّير حتّى يُضبط يوماً في جريمة مبيّنة لا فكاك له منها...فيَقصِم ظهرَه عدلُ أوزوريس كما قصم ظهور كثير من رجاله.

نبتا : من العسير يا مولاتي ضبط هذا الحُوَّل القُلّب في جريمة مبيّنة.

إيزيس : أجل...إنّ سعة حيلته وخوف النّاس منه يَقيانِه من ذلك. ولكن سيجيء يومه يا نبتا...سيجيء يومه... (ص١٤).

من خلال هذا الحوار نتعرّف أطراف الصّراع الدّائر في مملكة أوزوريس وأهمّ صفات هذه الأطراف. فست – أخو أوزوريس – أمير شرّير، يستخدم سلطانه والمحيطين به في خرق القانون وارتكاب ما ينافي الخُلُق القويم، والجميع يعرفون عنه هذا ويذوقون منه، لكنّ أكثر النّاس

يخافون حتّى مجرّد الشّكوى في حقّه. وأوزوريس حاكم سلبيّ إلى حدٍّ كبير، يلتزم حَرفيّة القانون، ولن يقبل بغير "جريرة مبيّنة" يرتكبها ست في حقّ النّاس، وإلاّ فإنّه يظلّ سلبيّاً بقانونه، وهو ما يجعل العالمين بما يحدث يتعجّبون من هذا الموقف. وهو ما يختلف عن موقف إيزيس، الّتي تتمسّك بالقانون حقّاً ولا تخالف زوجها، لكنّ إيجابيّة مقاومتها تتجلّى في "تعقّب" هذا الشّرّير حتّى يُضبط في "جريمة مبيّنة".

ونرى صُوراً من اعتداءات رجال ست في أشخاص ثلاثة، عثر عليهم الجنودُ بمشقّة وجهد، وكانوا يتنصّلون ممّا وقع بهم وكأنّهم هم الجناة. فامرأة خطف أحدُ رجال ستّ ابنتَها وأرسلها بعد أن سلبها شرفها، ورجل سرقوا ماشيته، وآخر فقأوا له عينه. وترسلهم إيزيس إلى المحكمة ليأخذ العدل مجراه.

في المشهد الثّاني من الفصل الأوّل نجد ست يحاول الحصول على سلطة شرعيّة يخفي تحت ستارها ما يرتكبه رجاله، ويسأل أوزوريس أن يجعله نائباً له أثناء غيابه، الّذي يطول أحياناً. ويرفض أوزوريس هذا الطّلب من ست؛ لأنّه يخشى على شعبه تلك القوّةَ الّتي يباهي بها ست دائماً، ولا يصدّق وعود ست ولا قَسَمه. لكنّ ست لا ييأس، ويؤكّد لأوزوريس أنّه سيكون عند حُسن ظنّه به، وسيعمل بسيرته في النّاس:

" حنانيكَ يا أخي...أعطني الفرصة لعمل الخير...لا توصدْ أبواب الخير في وجهي (يتصنع الرِّقّة والتّأثّر) إنّي قد سئمتُ هذه الحياةَ الممقوتة الّتي لا ترضاها لي، وأريد أن أكون جديراً بشرف القرابة الّتي تجمعني بك"! (ص٢٥).

وهنا نجد سمة أخرى من سمات "ست" الشّرّيرة؛ أنّه يستطيع أن يتنصّل من ماضيه كلّه في لحظة واحدة في سبيل الحصول على ما يريد؛ لا لينقطع عن ماضيه، بل ليصله بأقسى ما تمكّنه السّلطة من ذلك؛ وحينئذ لا يستبعد أن يخلع أوزوريس نفسه من السّلطة ليغتصبها لنفسه. إنّه كذّاب: يحنث في يمينه، ولا يفي بوعوده، ويدّعي ما ليس فيه، ويَتَمَسْكَن – كما نقول – حتّى يتمكّن، وساعتَها لن يرحم أحداً، ولو كان أوزوريس نفسه، كما سنرى.

يكاد أوزوريس أن يرقّ لأخيه، ويفتح له أبواب الخير! لولا أنّ إيزيس تطلب لأوزوريس مهلة ليفكّر فيها في الأمر، وحتّى يُثبتَ ست أنّه صَلُح حقّاً. ولا تأبه إيزيس باعتراضات ست، بل تقدّم دليلاً عمليّاً على كذبه باستدعاء الوزير **تحوت وكبير القضاة**، الّذي يخبر أوزوريس أنّ رجالاً

ينتسبون إلى ست هدّدوا القضاة بالقتل إن هم حكموا على المجرمين. وبطبيعة الحال لا يتنصّل ست من مسئوليّته عن هؤلاء المجرمين وجرائمهم وحسب، بل يزيد فيقلب الأمر على القُضاة أنفسهم:

"أمّا هؤلاء القضاة فهم بين أمريْن...إمّا أنهم جبنوا عن الحكم بالحقّ، وإمّا أنّهم ارتشوا، وفي كلا الحالين ليسوا جُدَراء أن يكونوا قضاة الملك العادل أوزوريس العظيم". (ص٢٨).

فست لا يترك مثل هذه الفرصة تمرّ دون أن يحاول الاستفادة منها بالتخلّص من بعض العقبات في طريقه، من مثل هؤلاء القضاة، ثمّ إنّ عزلهم سيجعل منهم أمثولة للقضاة الآخرين الّذين يقفون — مستقبلاً — في وجه رجاله. هذا فضلاً عن تضحيته برجاله دون أيّ محاولة للدّفاع عنهم؛ ففي سبيل ما يريد تَسْهُل التّضحية بالرّجال. غير أنّ الرّياح لا تسير بما يهوى؛ لأنّ خوف القضاة جاء — كما يخبـــر كبير القضاة أوزوريس — من إشاعة نيـــابة **القصـــر الأحمر**— قصر ست — عن **القصر الأخضر** — قصر أوزوريس — مدّة غياب أوزوريس في بوصير. وهكذا يُقضَى نهائيّاً على أمل ست في بلوغ مآربه عن هذا الطّريق، طريق النّيابة عن أوزوريس مدّة غيابه؛ فيعود إلى اصطناع السّياسة الرّقيقة مع إيزيس وأوزوريس:

ست : (يتجلّد) سامحكما الله...لقد أوصدتما اليومَ باب الخير في وجهي، ولكنّي لن أيأس أبداً. وسأظلّ أَقْرَعه حتّى يرضى أحدُكما عنّي فيفتحه لي (ص٢٩).

فيأس ست من هذا الطّريق لا يعني يأسه من "طَرْق أبواب الخير!"، بل هو يشير إلى أنّ خططه لا تنفذ، وهي خطط لا تُعْنَى بأوزوريس وحده، بل بإيزيس معه، "حتّى يرضى أحدُكما".

ويُعْلِم ست الزّوجين بأنّ **نفتيس** — زوجته وأختهما — قادمة لتبيت عندهما في القصر. فتكشف إيزيس عن ليالي ست الحمراء الّتي تضطرّ فيها نفتيس إلى المبيت عندهما. ثم يكشف ست - وحده — عن رغبته في إيزيس، لا لجمالها وحده، لكن، أيضاً، ليقترن ذكاؤها بذكائه وخبثه، وليزيلها عن طريقه، بوصفها أقوى العقبات. ويكشف عن مزيد من سوء خُلُقه بالتعرُّض للوصيفة **نبتا**، ثم حين تكاد نفتيس أن تفاجئه يضرب عصفوريْن بحجر واحد؛ فهو يسبّ الوصيفة وسيدتَها معاً، ويحاول إقناع زوجته بأنّ إيزيس تراوده عن نفسه؛ لأنّها تحبّه لاتّفاق مشاربهما، ولأنّ زوجها يطول ابتعاده عنها، ثمّ إنّه يخشى على نفسه من إلحاحها إن هو قتل أوزوريس — كما تدفعه إيزيس

– أن يكون لها ولجمالها الفتّان؛ ليجلسا على العرش سويّاً، وأنّه ليس أمام نفتيس – إذا أرادت الاحتفاظ بزوجها – إلاّ أن تقتل الزّوجين معاً وهي تبيت عندهما اللّيلة. ونفتيس تبدأ بعدم التّصديق، ثمّ تستفظع أن تقتلهما، أو تقتل أوزوريس الطّيّب الّذي لا ذنب له على الأقلّ، لكنّها تنتهي مقتنعةً بضرورة قتلهما، بتأثير جدل زوجها الّذي لا يُبارَى، وحججه الّتي لا تُردّ، وأكاذيبه الّتي لا تنتهي.

في المشهد الثّالث نجد إيزيس ممسكة خنجر نفتيس الّتي كادت تقتل أخاها به، وتؤنّبها على محاولة ارتكاب هذا الجرم؛ فتكشف لها نفتيس عن حيَل ست، وتكشف لها عن مؤامرته لقتل أوزوريس عند خروجه في اللّيل، لكنّ أوزوريس يستيقظ ليخبرهما أنّ ربّه شرح صدره للخروج الآن. وتخبره إيزيس بما أخبرتها به نفتيس؛ فيقول لها: "لعلّ ربّي أراد أن يقيني السّوء؛ فشرح صدري للخروج قبل الموعد لأفوتهم فلا تصل أيديهم إليّ.." (ص٤٥).

يكرّس الكاتب الفصل الثّالث لحادثة إدخال أوزوريس إلى التابوت وإلقائه في النّيل واستيلاء ست على الحكم، وهي الحادثة المعروفة في الأسطورة، مسوقة في إطار مباراة للمصارعة، تنتهي بانتصار أوزوريس على ست نفسه. ولا يَخفَى أنّ ست حقد على أوزوريس قوّته وانتصاره عليه، لكنّه – كعادته – يحاول التّخفيف عن نفسه فيدعو النّاس للهتاف لأخيه.

وإذ يتنازل أوزوريس عن الجائزة لآخر الفائزين، يعرض عليه ست جائزة أخرى، "تصونك في حياتكَ وتصونُكَ بعد مماتك..." (ص٦٥)، وهي تابوت من الذّهب الخالص. وتتمّ المؤامرة في الظّلام أيضا.

في المشهد الرّابع نتابع رحلة إيزيس خلف التّابوت حتّى تصل إلى جُبَيْل، وتدخل قصر حاكمها لتطبّب ابنه، وتتعرّف موضع التّابوت، وتحكي له حكايتها؛ فيهبها التّابوت ومركباً تصل بها إلى مصر. وفي مصر تُحيي إيزيسُ زوجَها بطقوسها ودعواتها، لكنّ ست لا يلبث أن يأتي برجاله ليقبضوا على أوزوريس، متوعّداً أن يمزقوه إرباً، وأن يلقوا بكل شلْوٍ في ناحية من البلاد.

في الفصل الرّابع نجد إيزيس وحولها وَفْدٌ قد أتاها يؤيّد ابنها **حورس**، الّذي تحاول إيزيس – بمعاونة **حاموس** قائد القواد – أن تحوّل تعاليم أبيه أوزوريس في نفسه إلى قِيَم إيجابيّة تحرسها القوّة وترعاها، بعد أن لجأوا إلى محكمة عين شمس، وطعن ست في أُبوّة أوزوريس لحورس.

ويذهب حورس إلى المحكمة مرّة أخرى، لكن مسلّحاً بالقوّة هذه المرّة. ويحاول ست أن يتواطأ مع المحكمة على اقتسام المملكة مع حورس بعد أن رأى من قوّته ما لم يكن متوقّعاً، لكنّ حورس يرفض هذا التّقسيم. وعلى الرّغم ممّا رآه ست من قوّة حورس، يعرض عليه الحرب، فيوافق حورس على المبارزة، ويكون الحكم للفائز. وعلى الرّغم من إشفاق نفتيس على ابن أختها، يتقدّم حورس لملاقاة ست، وينتصر عليه، لكنّه لا يقتله، على الرّغم من حثّ أمّه والنّاس له على أن يفعل. وأخيراً تحكم المحكمة بأحقيّة حورس في حكم أبيه، ويحكم هو على ست ورجاله بالنّفي إلى الصّحراء لا يبرحونها ما عاشوا.

وهكذا نجد ست طوال المسرحيّة يعرف ما يريد — الحكم والانفراد بالسّلطة — ويتمسّك بتحقيقه إلى اللّحظة الأخيرة، وبكلّ الوسائل المتاحة؛ فهو يبدأ بطَرْق أبواب الشّرعيّة، بمحاولة إقناع أوزوريس أن يُنيبه عنه فترة غيابه. ولمّا تخفق هذه الخطّة، نجده يخطّط لأكثر من بديل كانت موضوعة مسبقاً تحسّباً لرفض أوزوريس؛ فهو يستثير زوجته نفتيس لقتل إيزيس وأوزوريس معاً؛ فلمّا تخفق خطّة نفتيس، تُطْلِع إيزيس على سرّ رصد ست لرجاله لقتل أوزوريس، لولا أنّه يخرج مبكّراً عن موعده فيفوتهم...وهكذا حتّى يهتدي إلى طريق ادّعاء الاستقامة والصّلاح، وإلى فكرة التّابوت.

وهو ذكيّ، ذلك الذّكاء الخبيث الّذي يَسِمُ كلّ شرّير، واسع الحيلة، يخطّط في هدوء وينفّذ في برود، ولا يردّه الإخفاق مرّة أو مرّتين أو ثلاثاً عن السّير في الطّريق الّذي يتقدّم فيه، ولا عن الهدف الّذي يسعى إليه. وهو يزيح بلا رحمة أيةَ عقبة تقف في طريقه، ولو كانت هذه العقبة أخاه، الّذي قتله مرّتين دون أن يطرف جفنه، رحمةً أو شفقةً أو حتّى شعوراً بالجميل للرّجل الذّي كان يستطيع - وهو حاكم - أن يظفر به في أيّة لحظة، أو كانت أختَه وشرفَها الّذي يتّهمه أمام المحكمة ليظفر بحكمها. وهو أيضاً نذل، يتخلّى عن أصحابه ورجاله إذا كانوا عقبة في طريقه، ومع هذا فهو يجعلهم في واجهته الشّرّيرة، في حين يخطّط هو لهم، حتّى لا يأخذ أحد عليه شيئاً، ثمّ يتخلّى عمّن يقع منهم. وهو مُداهن إذا اقتضى الأمر، متلوّن، كذّاب، مدّعٍ، قويّ المنطق والحجّة، واسع الخيال في أكاذيبه، مُدلٌّ بقوّته، الّتي تتحوّل إلى جبروت، يصبّ عذابه ونقمته على النّاس، من أبسط فرد يخطف ماشيته أو ابنته أو يقتل ابنه، إلى قضاة الدولة؛ حاقد، يؤلمه الخير في يد أخيه، ولو كان زهرة الياسمين، أو كان قوّة جسمانيّة لا يستخدمها أخوه إلاّ في خير. إنّ ست في المسرحيّة — كما هو في الأسطورة — نموذج متكامل للشّخصيّة الشّرّيرة في الإطار المكيافيلّيّ، الّذي تحدّثنا عنه،

الّتي تسعى إلى هدفها بكلّ ما تستطيع من طاقة وإمكانات، ولا يقف في سبيلها عائق، ماديّاً كان أو معنويّاً.

والمسرحيّة تضع هذه الشّخصية في صراع مع شخصيّة تمثّل الخير المطلق، هي شخصيّة أوزوريس، ثمّ مع شخصيّة تمثّل الحقّ المسلّح بالقوّة هي شخصيّة حورس، وكان طبيعيّاً أن ينتصر شرّ ست على خير أوزوريس؛ لأنّ شرّ ست كان مسلّحاً بالقوّة والخسّة معاً؛ فكان يستطيع أن يتلوّن ويداهن ويخون، فإذا تمكّن لم يَعْفُ و لم يرحم.

لكنّ حورس استطاع أن يحمى حقّه بقوّته الّتي فاقت قوّة ست، وحين يستند الحكم إلى شريعة القوّة وحدها لا بدّ أن يأتي اليوم الّذي ينهار فيه؛ لأنّ الضّعيف يمكن أن يصبح قويّاً ويفوق قوّة الغاصب، وحينئذ يكون الحكم للشّرعيّة وحدها، ما دامت تحميها القوّة الخيِّرة.

و لم يقضِ حورس على ست في النّهاية، وإن كان قد انتصر ونفاه ورجالَه إلى الصّحراء. إنّ باكثير – فيما يبدو – وجد أنّ الصّراع لم يزل موجوداً وسيظلّ، فلا شكّ في أنّ كثيراً من القضايا الّتي تلقي بظلّها على المسرحيّة كانت ما تزال، أثناء الكتابة، في مرحلة الصّراع و لم تكن قد حُسمت تماماً، بل إنّ بعضها لم يكن يلوح في الأفق - حينئذ - أنّه سيُحسم من قريب. ففي ذلك الوقت لم تكن قضيّة الاستعمار في المنطقة العربيّة قد حُسمت تماماً، وإن كان يبدو أنّ الاستعمار بدأ في الانحسار شيئاً مّا، كما كانت القضيّة المثارة دائماً في مواجهة الاستعمار – و"إسرائيل" من بعده – هي قضيّة اللّجوء إلى "المحكمة" - الّتي قد تأخذ في عصرنا شكل عصبة الأمم، المنقرضة، أو الأمم المتحدة أو محكمة العدل الدّوليّة - أو المفاوضات المباشرة أو غير المباشرة. والمسرحيّة تؤكّد على أن اللّجوء إلى مثل هذه الوسائل لا يكون إلاّ بعد التّسلُّح بالقوّة الكافية لردع المعتدي؛ فإذا تحقّقت القوّة أمكن الوقوف في وجه المعتدي ندّاً لندّ في ساحة القضاء؛ أمّا قبل ذلك فاللّجوء إلى هذه الوسائل عبث لا طائل تحته.

حينئذ لا يقف الحقّ أمام الباطل ليقاسمه غنيمته، أو يتنازل له عن شيء من حقّه. فإيزيس تقول، من منطلق الثّقة بحقّ ابنها وقوّته معاً: "لا صُلْحَ الدّهرَ بين غاصِب ومغصوب منه" (ص١٢٣). ثمّ تقول لأختها نفتيس، حين يُعرَض تقسيم الوادي بين حورس وست: "كلاّ يا أختاه...لا ينبغي أن يكون جزاء قاتل أوزوريس وغاصِب عرشه أن يُعطَى نصف مملكته" (ص١٢٤). وهى إذ ترفض التّقسيم أساساً للصّلح، تضع أسس الخيار بين الخصمين: الحقّ

والباطل: "هيهات...لا يكون حكم الوادي إلاّ لصاحب الحقّ فيه، إن كان للحقّ اعتبار، أو لأيّهما أقوى إذا كان الاعتبار للقوّة" (ص١٢٥).

القضيّة هنا أشبه بقضيّة المرأتيْن المتنازعتيْن على بنوّة طفل، والّتي حكم فيها القاضي الماكر بقسمة الطّفل إلى قسمين، تأخذ كلّ امرأة منهما نصفاً! وهو يعرف الحقّ لمن تنكر القسمة، ويعرف الباطل فيمن تقبلها[٢٥٠]. إنّ صاحب الحقّ لا يقبل أن يقتسم حقّه مع أحد، بل إنّه ليُؤْثر أن ينتقل حقّه كاملاً إلى غيره حتّى يتمكّن، يومَ يقوى، من استرداده كاملاً؛ لأنّ خطر قسمة الحقّ والرّضا بها أفدح من خطر فقدانه إلى حين:

حورس : يا معشر القُضاة...لقد وحّد هذا النّهر المقدّس بين شمال الوادي وجنوبه؛ فلن يقدر على فصلهما أحد...قسماً بربّ الأرباب الّذي قضى بتوحيد وادي النّيل لأنْ يُفصل رأسي من جسدي أحبّ إليّ من أن يُفصل جنوبه عن شماله.

رئيس القضاة : أَفَيَعْنِي الأمير حورس بهذا أنّه يُؤْثِر بقاء الوادي كلّه في يد عمّه الملك؟
ج

حورس : نعم...هذا شرٌّ أهون من شرّ تقسيمه وتمزيقه (ص١٢٥).

ألاَ تذكِّرنا كلمات حورس بقضيّة فصل السّودان عن مصر، وبقضيّة تقسيم فلسطين (الّتي يجري الآن إحياؤها!). لقد رفض حورس هذا اللّون من تقسيم الحقوق، ورفض ستّ التّنازل عن الحقّ لصاحب الحقّ/ حورس، ولا يبقى خيار غير القوّة للفصل بين الطّرفين، وهي المواجهة المتوقّعة دائماً بين كلّ صاحب حقّ ومغتصبِ حقّه. وفي أيّة لحظة يَغفَل فيها صاحب الحقّ عن حقّه، أو يهمل في حمايته يُختطف منه هذا الحقّ، والقوّة وحدها كفيلة باسترداده وحمايته. إنّ قوّة

---

(٢٥٠) كانت هذه الحكاية الصّينيّة أساساً لمسرحيّة برتولد بريخت "دائرة الطّباشير القوقازيّة"، الّتي ترجمها د. عبد الرّحمن بدوي في روائع المسرح العالميّ – ٣٠ – المؤسّسة المصريّة العامّة للتّأليف والتّرجمة . د.ت.

الحقّ هي الّتي تمكّنه من الاعتراف بشرعيّته؛ أمّا إذا ضعُف فلا بدّ أن تُسلَب منه هذه الشّرعيّة حتّى يستردّ قوّته من جديد، وهو درس يمكننا أن نرى صدقه في كلّ يوم إذا نظرنا فقط تحت أقدامنا!

ولعلّه اتّضح – من خلال عرض شخصيّة ست في هذيْن العمليْن – أنّ أهمّ ما فعله الحكيم وباكثير كان نقل الصّراع بين ست وأوزوريس ثمّ بين ست وحورس من مجاله الكونيّ في الأسطورة، إلى مجال آخر، اجتماعيّ – سياسيّ على المسرح. فمدار الصّراع في المسرحيّتين – كما عرضنا لهما – هو قضيّة نظام الحكم السّياسيّ الّذي يصحبه، بالضّرورة، نظام اجتماعيّ شامل.

ولقد رأينا كيف استخدم الحكيم وباكثير النّموذج بسماته الأسطوريّة، فجعلا من ست شخصيّة الحاكم الشّرّير، الّذي يتخلّص من أخيه الحاكم الطّيّب، حتّى يأتي حورس ويتخلّص من ست ونظام حكمه الظّالم، ويقرّ – من جديد – العدل المبنيّ على القوّة في هذه المرّة.

وعلى أيّة حال، فإنّ نقل مجال الصّراع من محيطه الفلكيّ أو الطّبيعيّ أو غير ذلك ممّا ذُكِر في تفسير الأسطورة، إلى مجال سياسيّ اجتماعيّ هو الّذي أتاح للنّموذج أن يتحوّل إلى نموذج مكيافيلّيّ كامل. فعلى الرّغم من وجود هذه السّمات في النّموذج الأسطوريّ الأصليّ، فإنّ هذه السّمات قد أُتيح لها البروز والتّعمّق والتّحديد، في وقت معا.

وقد يبدو ست في الأسطورة – من بعض الوجوه – أشبه، في صراعه مع كلٍّ من أوزوريس وحورس، بالشّيطان الواقف بين الله – تعالى – والإنسان، لكنّ السّمات الحاكمة في كلّ شخصيّة من الشّخصيّتين – حيث التحدّي والرّهان في علاقة الشّيطان بالمولى عزّ وجلّ، والوسوسة في علاقته بالإنسان، والخديعة في علاقة ست بأوزوريس، والظّلم والخديعة في علاقته بالشّعب، والتّحدّي السّافر والكذب البيّن في علاقته بكلٍّ من إيزيس وحورس، ونديّة الأطراف المتنازعة في الأسطورة – هذا كلّه يَحُول دون تحوّل ست إلى الطّبيعة الشّيطانيّة، ويقرّبه من النّموذج المكيافيلّيّ للشّخصيّة الشّرّيرة.

* * * *

ب – الشّخصيّـة اليهوديّـة

بين الكتب المقدَّسة والأسطورة والأدب :

للتّعرّف على ملامح "الشّخصيّة" اليهوديّة لابدّ من التّعرّف على الخطوط الأساسيّة لكُتُبهم المقدَّسة – وهي كثيرة[٢٥١] – ثمّ على تاريخهم، وما كتبه الآخرون عنهم من أعمال فكريّة أو أدبيّة، أو – في كلمة – أن نتعرّف على: رؤيتهم لأنفسهم، ورؤية الآخرين – أو "الأغيار/ الجوييم" كما يسمّونهم – لهم؛ لأنّ هذا كلّه أثّر – بشكل أو بآخر – في رؤية كُتّابنا المسرحيّين لهذه الشّخصيّة، وللصّراع العربيّ الصّهيونيّ كلّه.

وأوّل عناصر هذه الرّؤية هو نظر اليهود إلى أنفسهم بوصفهم "شعباً مختاراً" اصطفاه الله – تعالى – من بين شعوب الأرض، ليحمل رسالته، مفضِّلاً إيّاه على هذه الشّعوب جميعاً؛ ففي سِفْر التّثنية (١٤ : ٢) نقرأ: "لأنّكَ شعبٌ مقدَّسٌ للرّبّ إلهكَ، وقد اختاركَ الرّبُّ لكي تكون له شعباً خاصّاً فوق جميع الشّعوب الّذين على وجه الأرض". وينبني على ذلك – بطبيعة الحال – النّظر إلى الشّعوب الأخرى على أنّها شعوب وضيعة[٢٥٢]، لا تستحقّ إلاّ الاحتقار. وتفرّق الشّريعة اليهوديّة بين اليهوديّ وغير اليهوديّ في تشريعاتها؛ فاليهوديّ لا يَستعبد أخاه اليهوديّ، لكنّه يَستعبد من الشّعوب الأخرى (لاويّين: ٢٥ : ٣٩-٤٦)، واليهوديّ لا يقرض يهوديّاً بربا، في حين يحلّ له أن يفعل ذلك مع الآخرين، "للأجنبيّ تُقرِض بربا، ولكن لأخيك لا تُقرِض بربا؛ لكي يباركَكَ الرّبُّ إلهك..." (تثنية ٢٣ : ٢٠) وهكذا.

من هذه الرّؤية المزدوجة – للنّفس والغير – تشكّل عند اليهود مفهوم "الأغيار"، وهم كلّ مَن عدا اليهود من الشّعوب أو الدّيانات، والّذي ظلّ الحاخامات يعمّقونه ويوسّعونه؛ حتّى

([٢٥١]) تتكوّن الكتب الدّينيّة عند اليهود من قسمين: الكتب الأساسيّة، وكتب الشّريعة الشّفويّة، وتشمل الأولى التّوراة، أو العهد القديم – في اصطلاح المسيحيّين – في حين يشمل القسم الثّاني: التّلمود والمشناه والجماراه وكتباً أخرى. انظر د. عبد الوهاب المسيري: موسوعة المصطلحات والمفاهيم الصّهيونيّة في مواضع متفرّقة. ود. نايف خرما: مقدّمة تاجر البندقيّة، ترجمة د. مختار الوكيل، دار المعارف- القاهرة، ١٩٨٠م ، ص٣٣.

([٢٥٢]) د. نايف خرما: السّابق، ص٤٠.

أصبح يتضمّن حتّى مجرّد تناول الطّعام مع الأغيار، بل أصبح ينطبق أيضاً على الطّعام الّذي قام "جُوي"، أو غريب، بطهوه، حتّى لو قام بتطبيق قوانين الطّعام اليهوديّة..."(٢٥٣).

وتكون النّتيجة – بطبيعة الحال – مزيجاً من الانعزال عن المجتمع الّذي يعيشون فيه، والعدوانيّة الشّديدة تجاه الآخرين؛ فالشّعور بالامتياز – أو حتّى بالاختلاف – مع التّوسُّع في تحريم الاختلاط بالآخرين، ثمّ تحريم تناول الطّعام معهم، والزّواج منهم، والصّلاة الجماعيّة اليهوديّة...إلى آخره - هذا كلّه دفع باليهود إلى العُزلة الاجتماعيّة والنّفسيّة، ثمّ المكانيّة بعد ذلك، حين نشأ "الجيتّو ghetto"، أو المَعزَل، أو "حارة اليهود"، بداية من القرن السّادس عشر(٢٥٤).

وزاد من وقع هذه العزلة على الآخرين استغراقُ اليهود في أعمال التّجارة والرِّبا حتّى عُرفوا بها، والرّبا – أيّاً كان الدّافع إليه من الأوضاع الاقتصاديّة والاجتماعيّة في المجتمعات الّتي عاش فيها اليهود(٢٥٥) – حلالٌ لليهود، بنصّ التّوراة، حرامٌ على المسلمين والمسيحيّين بنصّ كُتبهم الدّينيّة أيضاً، وهو يخلق حالة عداء بين الدّائن والمدين لا جدال على وجودها وازدياد حدّتها، بخاصّة إذا زاد عدد المدينين يوماً بعد يوم؛ حتّى تصل الحالة إلى حالة غضب عام، كما حدث في كثير من بلدان أوروبّا الشّرقيّة وروسيا؛ الأمر الّذي ساعد على نشأة الصّهيونيّة السّياسيّة الحديثة، واستفحال أمرها ومؤامراتها – بمساعدة قوى الاستعمار – الّتي انتهت إلى اغتصاب فلسطين العربيّة.

في مثل هذه الأجواء المعادية، الّتي غذّاها الدّين بعنصر من أقوى عناصر العداء – إذ يعدّ المسيحيّون اليهودَ مسئولين عن صلب السّـيّد المسيح، عليه السّلام، كما أنّ المسيحيّين يعترفون بالدّيانة اليهوديّة في حين لا يعترف اليهود بدّين غير دينهم – يلجأ اليهوديّ إلى التّحايل والخداع لكي يعيش حياته داخل الإطار الّذي ارتضاه – أو بالأصحّ، الّذي ارتضته له ثقافته ووضعه الاجتماعيّ والاقتصاديّ– حيث جعل من المال مركزاً لحياته، يعمل دائماً على جمعه، وبالوسائل الممكنة وغير الممكنة جميعاً، ويحتفظ به "سائلاً" (في شكل نقود)، بحيث يمكنه – في أيّ وقت

---

(٢٥٣) د. عبد الوهّاب المسيري: السابق ، ص٧٨.

(٢٥٤) انظر: موسوعة المصطلحات والمفاهيم الصّهيونيّة، مادة: جيتّو. وللصّلة بين الجيتّو وجيتّو اليهود الحـديث – المتّسع – "إسرائيل"، انظر د. عبد الوهاب المسيري: الاستراتيجية الصّـهيونيّة، القسـم الأوّل ، ص٢٥٢ – ٢٦١.

(٢٥٥) الموسوعة، مادّة: الرّبا.

يخشى فيه مغبّة العداء المتبادَل مع الآخرين – أن يحمله ويهرب. ولهذا تحوّل المال في حياة اليهوديّ إلى القوّة – حيث لا قوّة له غيره – والوضع الاجتماعيّ؛ حيث لا ينتمون إلى طبقة خاصّة في المجتمع، وقد يشعرون بأنّهم لا ينتمون إلى هذا الوطن – أيّ وطن! – بالكلّيّة، بل أصبـــح هو الحياة نفسها؛ فجعلوا همّهم الأكبر جمعه وتكديســـه. وطبيعيّ – والوضع هكذا – أن يتحوّل حبّه للمال إلى عبوديّة لهذا المال؛ يحرص عليه، ويبخل به، ويدافع عنه حتّى الموت؛ لأنّه يساوي عنده – كما أشرت – كلّ شيء، حتّى الحياة نفسها.

ولقد شدّدت الكتب الدّينيّة – المسيحيّة والإسلاميّة – النّكير عليهم؛ لأنّهم خانوا أمانة الرّسالة الّتي حُمِّلوها، ولأنّهم قتلوا أنبياءهم، واتّخذوا من الشّريعة الموسويّة مجرّد مسوِّغ يسوِّغون به ممارساتهم الشّاذّة في المجتمعات الّتي يعيشون فيها. فقد وصفهم العهد الجديد بأنّهم "أولاد الأفاعي" (متّى ٣ : ٧). وخاطبهم المسيح، عليه السّلام، قائلاً: "أولادَ الأفاعي، كيف تقدرون أن تتكلّموا بالصّالحات وأنتم أشرار" (متّى ١٢ : ٣٤) أو يقول لهم: "جيلٌ شرّيرٌ وفاسقٌ يطلب آيةً..." (متّى ١٢ : ٣٩) وغير ذلك.

أمّا القرآن الكريم فيصفهم بالعناد والمكابرة والكفر، حتّى قتلوا أنبياءهم بغير حقّ؛ ويصفهم الله، تعالى، بقوله: **[ذلك بأنّهم كانوا يكفرون بآياتِ الله ويقتلون النّبيّينَ بغيرِ حقٍّ]**[البقرة: ٦١]، وقوله تعالى: **[إنّ الّذين يكفرون بآياتِ الله ويَقتلون النّبيّينَ بغيرِ الحقِّ]** [آل عمران: ٢١]، و**[قُلْ فَلِمَ تقتلونَ أنبياءَ الله مِنْ قَبْلُ إنْ كنتمْ مؤمنين]** [الإسراء: ٩١]. ويصف خَوَرهم وجُبنَهم وتقاعسَهم عن نُصرة أنبيائهم؛ فيقول، سبحانه: **[قالوا يا موسى إنّا لن ندخلها أبداً ما داموا فيها؛ فاذهبْ أنتَ وربُّكَ فقاتلا إنّا هاهنا قاعدون]** [المائدة: ٢٤]. ويصف أيضاً صراعهم العقائديّ مع النّصارى **[وقالتِ اليهودُ ليستْ النّصارَى على شيءٍ، وقالتْ النّصارَى ليستْ اليهودُ على شيءٍ وهم يَتْلُون الكتابَ]** [البقرة: ١١٣]، ثمّ ادعاءاتهما معاً الّتي تفسد العقيدتَيْن: **[وقالتِ اليهودُ عزيرٌ ابنُ الله وقالتِ النّصارَى المسيحُ ابنُ الله]** [التّوبة: ٣٠]، ثم ادعاؤهما الأفضليّة على المسلمين: **[وقالتِ اليهودُ والنّصارَى نحنُ أبناءُ الله وأحبّاؤه]** [المائدة: ١٨]. ويخصّ القرآنُ الكريمُ اليهودَ بادّعاء أنّ الله – تعالى – مغلولُ اليد: **[وقالت اليهودُ يدُ الله مغلولةٌ، غُلّتْ أيديهم ولُعنوا بما قالوا]** [المائدة: ٦٤]. ولهذا كلّه يصفهم القرآن بأنّهم – أيضاً – أشدّ النّاس عداوةً للمؤمنين: **[ولَتَجدَنَّ أشدَّ النّاسِ عداوةً للّذين آمنوا اليهودَ والّذين أشركوا]**

[المائدة: ٨٢]. وموقفهم من الإسلام ونبيّه، صلّى الله عليه وسلّم، طويل، ليس هنا مجال ذِكره، لكنّه كان موقفاً يمتلئ بالجحود والخداع والأحقاد، لا على الإسلام والمسلمين وحسب، بل على العرب جميعاً، الّذين احتضنوهم وآووهم من قبل. وعلى الرّغم من طردهم من الجزيرة العربيّة كلّها، فاليهود أنفسهم يعترفون بأنّ العهد الإسلاميّ كان من عصورهم الزّاهرة في التّاريخ، حيث تمتّعوا في ظل الحضارة الإسلاميّة بالأمن والسّلام اللّذيْن أتاحا لهم التّبريز في مجالات كثيرة، علميّة وأدبيّة وفكريّة، بلغت بالبعض منهم إلى تسنُّم كرسيّ الوزارة لخلفاء مسلمين في المشرق والمغرب معا.

هذا في الوقت الّذي لم تكن أوروبّا تعرف فيه من اليهوديّ إلاّ المرابي المخادع، المنعزل، المتغطرس، في إطار العداء الدّينيّ المستحكِم بين اليهود والمسيحيّين، والعداء المستحكِم أيضاً بين الدّائن اليهوديّ والمدين المسيحيّ. وشارك في تشكيل هذه الرّؤية – إلى جانب العوامل السّابقة، من التّعالي والانعزال والاستغلال الرّبويّ والعداء الدّينيّ – بعض التّفصيلات الجزئيّة الأخرى الّتي تساعد على تلطيخ الصورة إلى أبعد حدّ، وأهمها – عند المسيحيّين والمسلمين معاً – ما سُمِّي بتهمة الدّم[٢٥٦]؛ حيث يُدّعى أنّ اليهود يقتلون من أعدائهم، ويستعملون دماء ضحاياهم في طقوسهم الدّينيّة وأعيادهم، وبخاصّة "عيد الفصح"، الّذي يُقال إنّ خبزه المقدّس يُعجن بدماء الضحايا. وتمتدّ جذور "تهمة الدّم" إلى عصر الإغريق والرّومان؛ أي إلى ما قبل العصور المسيحيّة، لكنّها لم تأخذ بُعْدَها الجادّ إلاّ في العصور الوسطى، وأدّت إلى محاكمات ومذابح لليهود على مرّ العصور...ويبدو أنّ "تهمة الدّم" قد التصقت باليهود؛ نظراً لتكرار مناظر الدّم والقتل في العهد القديم، كما أنّ طقوس اليهود الدينيّة كانت تبدو للإغريق والرّومان والمسيحيّين غريبة ومعقّدة، وغير مفهومة، وبخاصّة طقوس "عيد الفصح" نفسه.

وهي تهمة لا يهمّنا إثباتها أو إنكارها، قدر اهتمامنا بالأثر الّذي تتركه في نفوس النّاس وفي تشكيل رؤيتهم للشّخصيّة اليهوديّة، بوصفها شخصيّة دمويّة؛ تحبّ الدّماء وتميل إلى إسالتها، بل وعجْن خبزها بها! يدفعها إلى ذلك ما تفيض به التّوراة من مناظر القتل والحثّ عليه. فالتّوراة تحثّ اليهود إذا نزلوا بأرض ألاّ يبقوا فيها على أحد؛ فليقتلوا وليذبحوا، ولا يفرّقوا بين رجل مقاتل،

(٢٥٦) انظر: د. عبد الوهّاب المسيري: موسوعة المصطلحات، مادّة: تهمة الدّم.

أو طفل أو شيخ أو امرأة لا قدرة لهم على قتال أو مقاومة (ومذابح الفلسطينيّين، من قبل نشأة "الكيان" وبعدها، واللّبنانيّين والأسرى المصريّين..إلخ، شواهد لا تكذب).

وهناك أيضاً عدم التورُّع عن استخدام الجنس للإيقاع بالأغيار وخداعهم وتجريدهم من أموالهم أو ممتلكاتهم. ولقد جاءت هذه الفكرة مما تذكره التّوراة عن إبراهيم – عليه السّلام – أنّه، حين دخل إلى مصر "قال لساراى امرأته: إنّي قد علمتُ أنّكِ امرأة حسنة المنظر. فيكون إذا رآكِ المصريّون أنّهم يقولون: هذه امرأته؛ فيقتلونني ويستبقونك. قولي: إنّكِ أختي؛ ليكون لي خير بسببكِ وتحيا نفسي من أجلكِ" (تكوين ١٢ : ١١ – ١٣)؛ فأُخذت ساراي إلى بيت فرعون "فصنع إلى أبرام خيراً بسببها"، وحاشا أبي الأنبياء!

وحدث الشّيء نفسه حين انتقل إبراهيم – عليه السّلام، وحاشاه! – للسّكن بين قادش وشور؛ فأخذ أبيمالك، ملك جرار، سارة، لولا أن أتاه الله في المنام ونبّهه إلى أنّ المرأة "متزوّجة ببعلٍ" (تكوين ٢٠ : ١ – ٥). وتقف صورة أستير، الفتاة اليهوديّة الّتي أنقذت اليهود من يديْ قارون بسبب حبّ الملك لها، إلى جانب الصّورة السّابقة فتعطي هذا التّصوّر عن اليهوديّ الّذي لا يتورّع عن استخدام أهل بيته: زوجته أو ابنته أو أخته؛ طمعاً في اصطياد الأغيار وتجريدهم ممّا معهم، أو يحقّق عن طريقهم أغراضه.

لكنّ ما يُشكّل بؤرة الصّورة الأساسيّة للشّخصيّة اليهوديّة في الذّهن المسيحيّ الغربيّ هي، لا شكّ، أسطورة "اليهوديّ التّائه"، الّتي شاعت – ولوقت طويل – في العالم الأوربيّ المسيحيّ، فأخذ يضيف إليها ويضيف؛ حتّى أصبحت جزءاً أساسيّاً من التّصوّر المسيحيّ عن الشّخصيّة اليهوديّة.

اليهوديّ التّائه – الحكاية الأسطوريّة :

أسطورة "اليهوديّ التّائه Wandering Jew" أسطورة مسيحيّة، تحكي عن إسكافيّ يهوديّ طلب منه المسيح – وهو في طريقه إلى صلبه – جرعةَ ماء ليشرب؛ فرفض اليهوديّ، وأهانه، فحلّت عليه لعنة المسيح بأن يبقى إلى أن يعود المسيح إلى الأرض. ويأخذ مكان هذا الإسكافيّ **اليهوديّ أهازويرس** Ahasuerus أو **الضّابط اليونانيّ كارتافيلوس** Cartaphilus، الّذي حثّ المسيح أن يسرع وهو في طريقه إلى الصّليب؛ فردّ عليه المسيح: "

أنا ذاهب، أما أنت فتبقى حتّى أعود"(٢٥٧). ويُظنّ أنّ هذه الشّخصيّة الأسطوريّة تنحدر من شخصيّة الخادم الّذي لطم المسيح – عليه السّلام – بسبب الطريقة الّتي كان يخاطب بها رئيس الكهنة (يوحنا ١٨ : ٢١ – ٢٢)، كما تشير أسماء يوحنّا وكارتافيلوس (المحبوب) إلى كلمات المسيح إلى يوحنّا بأنّه لو شاء (أي المسيح نفسه) لجعله يحيا إلى أن يجيء (يوحنّا: ٢١ : ٢٢)، أو أنّ هذه الشّخصيّة هي أحد الّذين تنبّأ المسيح ببقائهم إلى وقت عودته (فيما ذكر متّى ١٦ : ٢٨)(٢٥٨).

ويقترن ظهور التّائه – في مكان مّا – بظهور العواصف والرّعود والزّوابع...ويملأ اسمُه خيالَ الأطفال بصورة مروِّعة(٢٥٩).

وقد ظلّ "اليهوديّ التّائه" رمزاً للشّعب اليهوديّ، "الّذي يشتغل بالتّجارة والرّبا، ويقف خارج العمليّة الإنتاجيّة، وخارج التّاريخ، شاهداً مقدّساً على التّاريخ – من وجهة نظر اليهود – منبوذاً من الجميع، من وجهة نظر المعادين للسّاميّة(٢٦٠).

اجتمعت – إذن – عدّة عوامل، منها الاشتغال بالتّجارة والرّبا وامتزاجه بأحقاد دفينة – أو معلنة – على المجتمع الّذي يعيش فيه التّاجر اليهوديّ (سنحاول فَهْمَ أسبابها فيما يلي)، ثمّ عزلتهم، وادّعاؤهم التّفوّق – كان هذا كلّه هو الّذي خلق لنا نمط شخصيّة التّاجر اليهوديّ الّذي يرفض – على الرّغم من غناه الفاحش – أن يساعد مجتمعه في أزمته – كما سنرى في عمل **مارلو** – أو التّاجر اليهوديّ المرابي الحاقد، عند **شكسبير**، أو اليهوديّ الّذي يدير وكراً يشتغل فيه الأطفال للسّرقة عند **تشارلز ديكنـــز** C. Dickens، أمثلةً للشّخصيّة اليهوديّة كما صوّرها الأدب الأوروبيّ، وبخاصّة الأدب الإنجليزيّ(٢٦١).

---

(٢٥٧) انظر المادّة المذكورة في: Encyclopaedia Britannica . ود. عبد الوهّاب المســيري: السّــابق، مادّة: اليهوديّ التّائه.

(٢٥٨) انظر المرجعيْن المذكوريْن آنفا.

(٢٥٩) د. هاني الرّاهب: الشّخصيّة الصّهيونيّة في الرّواية الإنجليزيّة، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشــر، ١٩٧٩م ، ط٢ ، ص١١.

(٢٦٠) د. المسيري: السّابق نفسه.

(٢٦١) نلفت النّظر إلى أنّ الشّخصيّة اليهوديّة لم تستمرّ في الآداب الأوروبيّة بوصفها شخصيّة شرّيرة، بــل تغيّــر الموقف منها بدءاً من القرن التّاسع عشر لأسباب مختلفة – سياسيّة واقتصاديّة وفكريّة – حتّى ظهرت شخصيّة اليهوديّ الطّيّب (انظر فصلاً بهذا المعنى في كتاب د. هاني الرّاهب السّالف الذّكر) والشّخصــيّة الصّــهيونيّة

"يهوديّ مالطة" لمارلــو :

في مسرحيّة **كريستوفر مارلو** "**يهوديّ مالطة** The Jew of Malta"[٢٦٢]، نرى **باراباس**، التّاجر اليهوديّ الّذي يجد متعته في الحياة أن يجلس إلى ذهبه ونقوده يعدّها ويلمسها، وقد دخل عليه ثلاثة من اليهود يخبرونه أنّ أسطولاً تركيّاً قد حطّ في مياه مالطة، وأنّ اجتماعاً سيُعقد في مقرّ مجلس الشّيوخ، وقد دُعي اليهود لحضوره. ويخمّن باراباس أنّ الأتراك ربّما تركوا الجزية المستحقّة عن مالطة لمدّة طويلة، حتّى إذا تضخّمت بما تنوء به ثروة مالطة كلّها أتوا يتقاضونها، ولأنّ مالطة لا بدّ عاجزة عن الدّفع، فإنّهم سيستولّون لدفع الجزية عن المدينة.

ولقد صدقت حسابات باراباس وصحّ ما توقّعه؛ فالأتراك أتوا للحصول على جزية عشر سنوات كاملة. ويعرض الحاكمُ على اليهود أن يُسهم كلٌّ واحدٍ منهم بنصف ثروته؛ فيرفض باراباس، وتكون النتيجة أن يصادر الحاكم ثروته كلّها، ويوافق على تحويل منــزله إلى دير للرّاهبات.

من هنا تنطلق أحداث المسرحيّة، لِتصوِّر أبعاد هذه الشّخصيّة الّتي لا يقف في سبيل أغراضها عقبة من مبدأ أو عاطفة أو خُلُق أو دين، أو حتّى أيّ لون من الانتماء. لقد اضطرّ الحاكم إلى اتّخاذ موقف عنيف مُسْرِف في عنفه حقّاً إزاء رفض باراباس التّنازل عن نصف ثروته للمجتمع الّذي أتاح له الاستقرار والثّروة والحماية، لكنّ ردّ باراباس كان أكثر عنفاً، بل زاد على ذلك دمويّتَه وخيانتَه.

لقد استغلّ باراباس ابنته **آبيجيل Abigail** في التّحايل على الرّاهبات حتى اندسّت بينهنّ لتحصل على ثروة أبيها المخبّأة في المنــزل[٢٦٣]، ثم استغلّ جمالها في الإيقاع بـــ"**لودوفيك Lodowick** ابن الحاكم، **وماثياس Mathias** حبيب آبيجيل، حتّى أوهم كلاًّ منهما على

(نفسه). وبظهور الفرديّة والفلسفات العبثيّة والعدميّة في أواخر القرن التّاسع عشر والقرن العشرين، وتحــوّل الاغتراب إلى إحدى علامات التّميّز والتّفوّق – تحوّل اليهوديّ التّائه إلى رمز لهذا الإنسان المغترب الّذي يرفضه المجتمع بسبب تميّزه، والّذي يتعاطف معه المثقّفون الثّائرون على مجتمعاتهم؛ مما خلــق جــوّاً مــن التّعــاطف الرّومانسيّ مع اليهود. د. عبد الوهّاب المسيري: السّابق ، ص٤٥١.

([٢٦٢]) سأعتمد في عرض المسرحيّة على طبعة بنجوين لمسرحيّات مارلو الكاملة:
The Complete Plays of Christopher Marlowe, Penguin Books (London, 1969).

([٢٦٣]) المسرحيّة: ص ٣٦٣ – ٣٧٠.

حدة أنّ الآخر يتحدّاه؛ فقتل كلٌّ منهما الآخر[٢٦٤]. وحين تعلم الفتاة بما حدث من أبيها تذهب إلى الدّير صادقة حتّى لا تُضطرّ إلى كشف أمر أبيها؛ فما يكون من باراباس إلاّ أن يرسل مع خادمه التّركيّ طعاماً يسمّم به كلّ مَن في الدّير من الرّاهبات، ومن بينهنّ ابنته.

وقبل أن تموت آبيجيل تعترف لأحد الرّهبان بأنّ أباها كان المحرّك وراء مقتل لودوفيك وماثياس؛ فيحاول الرّاهب، مع زميل له، الإيقاع بباراباس، غير أنّه لا يلبث أن يتخلّص منهما بدهائه؛ إذ عرض عليهما أنّه يريد أن يُكفّر عن ذنوبه باعتناق المسيحيّة والتّنازل عن أمواله لدير للرّهبان؛ فيتعارك الرّاهبان على أيّ الديرَيْن يصطفي أموال باراباس، وبهذه الحيلة يفرّق باراباس بين الرّاهبيْن، وينفرد بكلّ واحد منهما؛ فيقتل – مع خادمه التركيّ – أحدهما، ويتّهم الآخر بقتله[٢٦٥]!

لكنّ الخادم التركيّ لباراباس **إيزامور Isamore**، يقع في براثن بَغيّ وقوّادها اللصّ؛ فيستغلاّنه في ابتزاز أموال اليهوديّ، ويُسْكِرانه حتّى يستخرجا منه سرّ سيّده. ولا يلبث باراباس – الّذي أتى لوضع حدٍّ لعمليّة الابتزاز – أن يعرف أنّ البغيّ وصاحبها يعرفان سرّه، في الوقت الّذي يبتزّه إيزامور بسبب هذا السّرّ نفسه؛ فيأتيهم متخفّياً في زيّ موسيقيّ فرنسيّ متجوّل، ويحمل في قبّعته وردة مسمومة تقضي على الثّلاثة معا. غير أنّهم لا يموتون قبل الإفضاء للحاكم بأنّ باراباس كان السبب في مقتل ابنه وماثياس أيضاً وفي مقتل الرّاهبات جميعاً ومعهن ابنته كذلك؛ فيرسل مَن يقبض عليه ويودعه في السّجن؛ حتّى يلقى المحاكمة العادلة الّتي يريدها[٢٦٦].

وفي السّجن يشرب باراباس شراباً منوّماً، فيظنّه الحرّاس قد مات ويتركونه على أسوار الجزيرة؛ فيتّفق مع الغزاة الأتراك أن يدلّهم على مدخل سرّيّ في الأسوار يفاجئون منه المدافعين داخلها؛ فيَعِدُه القائد، في سبيل ذلك، أن يولّيه حاكماً على مالطة. ويدخل الغزاة الجزيرة، ويقبضون على حاكمها ورجاله، ويولّون باراباس مكانه[٢٦٧].

بيد أنّ باراباس يعلم أنّ شعب مالطة لا يحبّه، وأنّه يغامر برأسه إذا هو ظلّ حاكماً على هذا النّحو الشّاذّ؛ إذ إن حمايته لا تأتيه من داخل مجتمعه، بل تأتيه من الخارج، وهو شيء غير

---

(٢٦٤) المسرحيّة: ص ٣٨٥ – ٣٨٧.

(٢٦٥) المسرحيّة: ص ٤٠٣ – ٤٠٥.

(٢٦٦) المسرحيّة: ص ٤٠٦ – ٤١٨.

(٢٦٧) المسرحيّة: ص ٤١٨ – ٤٢٠.

مأمون العواقب؛ لذا يتفتّق ذهنه عن مؤامرة جديدة ، يتّفق بموجبها مع الحاكم السّابق لمالطة على استدراج القائد التّركيّ ورجاله إلى القلعة – بحجّة أنّه سيقيم لهم مأدبة – ثمّ يتمكّنون منهم جميعا. وفي سبيل هذا يعده الحاكم أن يجمع له من أهل مالطة ما يستطيع جمعه من أموال، بل يعرض عليه أن يظلّ (أي باراباس) حاكماً على مالطة إن أراد(٢٦٨).

وتتمّ المؤامرة بقبول القائد التّركيّ حضور المأدبة، ويتمكّن رجال الحاكم من الأتراك، ومن قائدهم أيضا. لكنّ الحاكم يدفع باراباس إلى الهُوّة الّتي كان قد أعدّها للقائد التّركيّ؛ لتتخلّص منه مالطة إلى الأبد، ويُؤسَر القائد التّركيّ – وهو ابن الخليفة نفسه ووليّ عهده(٢٦٩) – ويعلن الحاكم أنه ينوى إبقاءه في الأسر حتّى يحمى مالطة من عدوان الأتراك.

* * * *

باراباس في مسرحيّة مارلو شخصيّة نموذجيّة، من حيث تمثيلها للنّموذج الشّرّير بعامّة، والشّخصيّة اليهوديّة في إهابها الشّرّير بخاصّة؛ ذلك أنّ مارلو جمَع كلّ ما يُنسب إلى اليهود من رذائل، إلى جانب الصّفات السّائدة للشّخصيّة الشّرّيرة بعامّة؛ لينسج من هذا كلّه شخصيّة باراباس.

وأوّل ما يقابلنا فيه غناه العظيم؛ فهو "أغنى من أيّ مسيحيّ" – كما يقول – وتفتتح المسرحيّة وهو جالس وأمامه "أكوام من الذّهب". وهو ذكيّ، واقعيّ، سريع البديهة. يفهم – حين يُدعى إلى الاجتماع بالحاكم في مقرّ مجلس الشّيوخ – أنّ المدينة في أزمة ماليّة بسبب الجزية الّتي فرضها الأتراك عليها. وحين يكتشف أن الرّاهبَيْن عرفا سرّه، يوقعهما في الخلاف؛ حتّى يتخلّص من كلّ واحد منهما على حدة. ولَمّا يولّيه القائد التّركيّ على مالطة يعرف أنّه لن يستطيع فرض حكمه دون الاستعانة بالحاكم السّابق...وهكذا. بل إنّ تصرفاته كلّها في المسرحيّة تنمّ عن هذا الذّكاء وسرعة البديهة، لكنّ هذه الصفات تمتزج في شخصيّته بسمات أخرى تجعل من هذه الميزات أوعية لشرّ غير محدود.

---

(٢٦٨) المسرحيّة: ص ٤٢١ – ٤٢٣.

(٢٦٩) لا يخفى أنّ الأتراك المسلمين كانوا يُعدّون في قائمة "الأشرار" في أوروبّا في ذلك الحين – كما كان صلاح الدّين أثناء الحروب الصّليبيّة (انظر: عبد الرّحمن صدقي: المسرح في العصور الوسطى، ص ١١٧ – ١٢١)؛ ولذلك يجعل مارلو الخادمَ التّركيّ إيزامور لا يقلّ شرّاً عن سيّده اليهوديّ، لكنّ النّموذج غير مكتمل، ودراسته خارجة – على أيّة حال – عن نطاق دراستنا.

فغناه يمتزج بالأنانية المفرِطة؛ فـ"أنا خير صديق لنفسي" – كما يعلِّق على حدسه الخاصّ بمسألة الاجتماع مع الحاكم (ص٣٤٥) – ويقول قبلها لليهود الّذين جاءوا لاستدعائه للاجتماع بالحاكم:

باراباس : عجباً؛ فلْيأتوا؛ فهم لن يأتوا هكذا للحرب، أو فلْيأتوا للحرب، وهكذا نكون نحن الغالبين.

وليوضِّح مفهوم "نحن" في الجملة الأخيرة يواصل على حدة:

"كلاّ، فلْندعْهم يتصارعون، يغلبون، يقتلون الجميع فسوف يُبقون عليّ، وعلى ابنتي، وعلى ثروتي" (ص٣٥٣).

فهو لا يهمّه أن يُقتَل الجميع، بل هو يتمنّى قتلهم، في سبيل أن يبقى هو وابنته وثروته في أمان. وهو يعبّر عن حبّه لابنته في أكثر من موضع من المسرحيّة، لكنّ شكّه في أنّها عرفت بأمر دفْعِه كلاًّ من لودوفيك وماثياس لقتل أحدهما الآخر يجعله لا يتردّد في قتلها مع الرّاهبات جميعهنّ.

وترتبط أنانيته ببخله وحبّه الجمّ للمال، الّذي لا يَني يجمعه حتّى في أشدّ المواقف صعوبة؛ فهو – كما يصفه إيزامور – لا يأكل إلاّ أردأ الطعام، وملابسه متّسخة، وقبّعته هي "الّتي تركها يهوذا تحت شجرة البيلسان حين شنق نفسه" (ص٤١٥). وحين يقرّر الاستعانة بالحاكم السّابق لمالطة، ويعرض عليه أن يخلِّص المدينة من الأتراك، يسأله عن "الثّمن" الّذي سيعطيه الحاكم إيّاه نظير هذه الخدمة؛ فيَعِده الحاكم بجمع ما يستطيع من مال من كلّ أنحاء مالطة.

والأهمّ من ذلك كلّه هو تعمُّده عدم الانتماء إلى المجتمع الّذي يعيش فيه، مجتمع مالطة؛ بدليل رفضه الإسهام بنصف ثروته في الجزية – الأمر الّذي وافق عليه اليهود الآخرون على مضض خوفاً على ثرواتهم – وتعمّد إثارة هؤلاء الّذين وافقوا على التّنازل عن نصف ثرواتهم للمدينة. فرفْضُه لا يمكن تفسيره ببخله أو حبّه الجمّ للمال وحسب، بل لا بدّ من العودة به إلى هذا الانتماء الأسطوريّ "للشّعب" اليهوديّ[٢٧٠]. إنّه يعبّر عن بهجته بأخبار وصول سفن تجارته، الواحدة تلو الأخرى بقوله:

هكذا تفيض علينا الثّروةُ من البرّ والبحر،

([٢٧٠]) باراباس هو اسم بطل المسرحيّة، وهو أيضاً اسم قاطع الطّريق اليهوديّ الّذي أطلقه قومُه من يــد بــيلاطس حاكم فلسطين الرّومانيّ، وأسلموه السّــيّد المسيح، عليه السّلام، بدلاً منه!

ويصيبنا الغنى من كلّ جانب.

إنّها البركات الّتي وُعِد اليهود بها،

وكانت سعادة إبراهيم الشّيخ في هذا النّصّ:

ماذا يمكن أن تفعل السّماء لأبناء الأرض أكثر

من أن تصبّ الخصب في حجورهم،

وأن تشقّ لهم باطن الأرض،

وتجعل البحر خادماً لهم ، والرّياح.

تسوق ثرواتهم بهبات موفّقة؟

... ...

يقولون إنّنا أمّة مشتّتة:

لا يمكن أن أؤكّد، لكنّنا جمعنا

ثروة تفوق هؤلاء الّذين يمتدحون في أنفسهم الإيمان.

(ص ٣٥١ – ٣٥٢)

وهو نصّ لا يدع لنا مهرباً في تحديد الانتماء الحقيقيّ لباراباس، الّذي يرجع ثروته – وثروات كلّ يهوديّ بالتّأكيد – إلى البركات الموعود بها اليهود، وإن كان يعلم أن غناهم يورثهم الكراهية، لكنّه يفضّل أن يكرهه النّاس وهو يهوديّ غنيّ، على أن يرحموه ويحبّوه وهو فقير مسيحيّ. وإذا كان "الشّعب اليهوديّ" متفرّقاً، صغير العدد، واهي القوّة، فإنّ ثرواته، الّتي تفوق ثروات هؤلاء الّذين يمتدحون في أنفسهم الإيمان، تعوّض هذا كلّه؛ لأنّ المال هو الشّرف، وهو القوّة.

وهكذا تُدخلنا كلمات باراباس في الدّائرة الّتي لا نستطيع أن نضع أيدينا على أيٍّ من طرفيها أسبق: ثروات اليهود – الّتي تتدفّق عليهم بـــ"بركات الرّبّ"، فثورتهم الغنى، من جهة، والكراهية، من جهة أخرى؛ فينعزلون عن المجتمع، وتزداد نغمة التفرّد والتّميّز المبنيّ على اختيار الرّبّ ارتفاعاً، وتزداد مع ارتفاعها كراهية الآخرين لهم ونفورهم منهم. هل الشّعور بالتّفرّد والتّميّز

هو الّذي يعزل اليهود عن المجتمعات الّتي يعيشون فيها، أو أنّهم يشعرون بنفور النّاس منهم – بسبب ملابسات دينيّة وفكريّة معيّنة – فينعزلون عن مجتمعاتهم ويضعون همّهم في جمع المال والبخل به على هذه المجتمعات، الّتي لا تكنّ لهم إلاّ الكراهية ولا تعاملهم إلاّ بالنّفور؟ إنّ الاحتمال الأوّل – فيما أتصوّر – هو الأرجح؛ فمن المعروف أنّ انتقال اليهود إلى الحياة داخل جيتّو Ghetto خاصّ أو أحياء خاصّة بهم "قد تمّ طواعية؛ أي برغبتهم هم كأقليّة دينيّة"(٢٧١)، لها "بناؤها الدّينيّ / القوميّ؛ فالقوانين اليهوديّة المختلفة (بخاصّة قوانين الطّعام وتحريم الزّواج المختلط والاحتفال بالختان والزّواج وصلاة الجماعة – المنيان)، وعادات الدّفن والمدافن الخاصّة – هذا كلّه فرض على اليهود نوعاً من الانعزال شبه التّامّ والانفصال شبه الكامل"(٢٧٢).

هذه العزلة، المصحوبة بلون من التّعالي الخفيّ، والّتي صاحبها الاشتغال بالتّجارة، ثمّ بالرّبا، جعل النّاس لا ينفرون منهم وحسب، بل يخشونهم أيضاً، وينسبون إليهم ألواناً من الممارسات الشّاذّة والغريبة، كالقتل وممارسة السّحر.

هذه النّظرة التي ينظر من خلالها النّاس إلى اليهود كانت سبباً في كثير من المذابح الّتي وقعت لليهود – في غير المنطقة العربيّة أو العالم الإسلاميّ بطبيعة الحال! – على مرّ العصور، لكنّها – من جهة أخرى – كانت سبباً في ازدياد الشّعور بالتّفرّد والتّميّز في الوجدان اليهوديّ. وهكذا أُحكِم طرفا الحلقة المفرغة.

على أيّة حال، فإنّ قضيّة باراباس من هذا النّوع من القضايا الّتي تُمثّل الفردَ قدر تمثيلها للمجموعة الّتي ينتمي إليها هذا الفرد. فحرمان باراباس من ماله وبيته – بوصفه ردّ فعل لرفضه التّعاون مع المجتمع الّذي يعيش فيه – يفجّر كلّ طاقات الحقد والخداع والدّهاء الكامنة في نفسه، في مواجهة هذا المجتمع الّذي يسعى للاستفادة من ماله. إنّه – في الحقيقة – يسعى إلى تدمير هذا المجتمع تدميراً شاملاً، بادئاً بارتكاب جرائم شخصيّة، بالانتقام من الحاكم في شخص ابنه، ويوقف تيّار الحبّ المتدفّق في قلب ابنته بقتل ماثياس، والدّفاع عن حياته بقتل الرّاهب واتّهام زميله بقتله، لكنّه ينتهي إلى ألاّ أمان له في هذا المجتمع إلاّ بتدميره تدميراً كاملاً، أو بإخضاعه إخضاعاً كاملاً؛ لهذا يتّفق مع الأتراك على غزو المدينة بمساعدته، ثمّ يحاول الاتّفاق مع الحاكم على الأتراك.

---

(٢٧١) د. عبد الوهّاب المسيري : السّابق ، ص١٥٤.

(٢٧٢) نفسه : ص١٥٥ .

هذه التّصرفات الّتي قد نعدّها فرديّة، ليست كذلك في مفهوم باراباس نفسه؛ إنّه يبيح لنفسه أن يرتكبها في ظلّ عقيدته اليهوديّة، فهو يدفع ابنته أن تبادل لودوفيك الغرام على الرّغم من أنّها لا تحبّه، وهو يعلم ذلك؛ لأنّ عقيدته تبيح له أن يخدع "الهراطقة"، وهم غير اليهود جميعاً، أو هم "الأغيار" — كما يسمّيهم اليهود — فيقول لابنته:

"ليست خطيئة أن تخدعي مسيحيّاً؛

لأنّهم، هم أنفسهم، يتمسّكون بهذا المبدأ،

ألاّ تتوخّى الأمانة مع الهراطقة،

لكنّ الهراطقة هم كلّ مَن سوى اليهود. (ص٣٨٣)

ويظهر هذا الجانب العقيديّ ظهوراً أوضح حين يقول لها عن لودوفيك:

استغلّيه كما لو كان فلسطينيّاً،

تظاهري، واحلفي، واعترضي، واقطعي على نفسكِ عهداً بحبّه.

إنّه ليس من بذرة أبراهام. (ص٣٨٠)

إنّه يدفعها إلى أن تخدعه وتتظاهر له بالحبّ، حتّى يحقق غرضه النّهائيّ بالانتقام من هذا المجتمع الّذي جرّده من أعزّ ما يملك — بضائعه وبيته — دون أن تردعه قيمة إنسانيّة أو خُلُق، أو حتّى أن يرعى شعور ابنته الّتي لا تحبّ لودوفيك، وتحبّ غيره. فهو يحاول أن يقتل في ابنته ضميراً حيّاً نقيّاً لا يرضى بالخداع ويؤمن بالحبّ، تارة باللّجوء إلى العقيدة، ثمّ بأن يخدعها في النّهاية.

غير أنّ باراباس لم يَدْرِ أنّه - في محاولته تدمير المجتمع الّذي احتضنه - لن يدمِّر إلاّ ذاته؛ لأنّه — في سعيه المحموم إلى الانتقام — يدوس قيماً إنسانيّة لا بدّ أن تعيش حتّى تستقيم حياة البشريّة. فهو إذ يحاول قتلها في المجتمع، يقتلها في نفسه على الحقيقة. إنّه يقف في وجه حبّ ابنته لماثياس، بل يقتله؛ فتكون النّتيجة أن يفقد في المقابل هذه العاطفة نفسها — وإن كانت في مجال آخر — إذ تهجره ابنته إلى الدّير، فلا يكون غريباً أن يقتلها مع باقي الرّاهبات، وبهذا يفقد آخر أمل له في أن يعيش حياة إنسانيّة حقّة ينعم فيها بتبادل الحبّ مع ابنته، على الأقلّ! كما أنّه، حين يتّفق مع الأتراك على غزو المدينة — وهو التّدمير الكامل لها — انتهى إلى إسداء خدمة جليلة لها بتمكين الحاكم ورجاله من الأتراك، واستعادة استقلال المدينة.

لقد انتهى حقد باراباس إلى تدمير ذاته، وإن لم يسلم المجتمع الّذي يعيش فيه من نثار هذا الحقد الّذي أودى بحياة أبرياء كثيرين. فلقد كشف تفجّر حقده على مجتمعه عن دمويّة لا ترتوي، وصلت إلى ابنته، وأدّت به إلى التّقدّم المستمرّ على الطّريق؛ فيستر جريمة بجريمة أخرى أكثر منها بشاعة ودمويّة.

ولقد أعانه على دمويّته هذه دهاؤه الخبيث، الّذي يمكّنه، دائماً، من إحكام خيوط جريمته، بحيث لا تظهر إلاّ إذا كشف عنها شريكه الخادم التّركيّ إيزامور. فإيزامور هو الّذي كشف لآبيجيل عن دور أبيها في مقتل كلٍّ من لودوفيك وماثياس، وآبيجيل بدورها كشفت عن هذا السّرّ للرّاهب، في حين كشف إيزامور، مرّة أخرى، عن هذا السّرّ وسرّ مقتل الرّاهبات وآبيجيل للبَغِيِّ وصاحبها، اللّذيْن أفضيا بالأمر كلّه إلى الحاكم. فلولا هذه الأطراف كلّها — الّتي يتخلّص منها باراباس الواحد بعد الآخر — ما كشف أحد عن جرائمه المحكمة التّدبير، الّتي انتقل من الواحدة منها إلى الأخرى بلا أيّة معاناة أو تأنيب ضمير، بل هو يبدي ارتياحاً غريباً بعد كلّ جريمة يرتكبها.

إنّ باراباس — في النّهاية — نموذج يجمع السّمات التّقليديّة للشّخصيّة اليهوديّة والشّخصيّة المكيافيلّيّة الّتي تستهين، في سبيل أهدافها الأنانيّة الشّرّيرة، بكلّ الوسائل الممكنة؛ طبقاً لقدرات الذّات، لا طبقاً لما يتيحه المجتمع أو الجماعة الإنسانيّة من وسائل مشروعة أو أخلاقيّة. والحقيقة أنّ الشّخصيّة اليهوديّة نفسها — بسماتها الّتي نصادفها في الأعمال الأدبيّة - هي شخصيّة تحمل جانباً كبيراً من السّمات المكيافيلّيّة، بما تبيحه لنفسها من استغلال "الأغيار" وخداعهم، وبمّا فيهم من

دمويّة وشَرَه، وبما تبثّه في أوصال الجماعة الّتي تعيش بينها من أسباب الفرقة والتّطاحن. وليس أبلغ في الدّلالة على هذه المعاني من كلمات باراباس الّتي يصف فيها لإيزامور أعماله المجيدة:

أمّا عن نفسي، فأمشي خارج المنـــزل – ليالي

فأقتل المرضى الّذين يئنّون تحت الجدار

وأحياناً أسمِّم الآبار،

وبين الحين والآخر، أرعى اللّصوص المسيحيّين،

سعيدًا أن أفقد بعض أموالي،

حتّى أراهم، وأنا أتمشّى في شرفتي ،

سائرين مقيّدين أمام بابي

... ... إلى آخر هذا المونولوج الطّويل (ص٣٧٨ – ٣٧٩)

هذا هو النّموذج عند **مارلو**، وهو نموذج سنجده عند الكثيرين بعده، لكن بغير هذا التّراكم المتضخّم في الأحداث، على الرّغم من أنّ أغلبها مترابط في تسلسل منطقيّ مقبول. لقد استطاع مارلو حقّاً أن يسبر أغوار الشّخصيّة إلى حدٍّ بعيد، ويشير بوضوح كافٍ إلى تكوينها ودوافعها إلى الفعل، لكنّه صنع على يد باراباس مذبحة – بل مذابح – لم يكن لها من مسوِّغ لإثبات الشّرّ الكامن في نفس الشّخصيّة من الدّاخل، والّذي يطغى على فعلها في المجتمع. إنّه لكافٍ أن نرى الشّخصيّة ترتكب جريمة قتل واحدة، لدوافع أنانيّة مدمِّرة، ونعرف – في الوقت نفسه – أنّه لو أُتيحت لها الفرصة لارتكاب جرائم أخرى مماثلة لما تردّدت في ارتكابها – حتّى نعرف أنّ

الشّخصيّة شرّيرة، دون أن يكون ضروريّاً أن ترتكب – في سبيل دوافعها التّدميريّة – مذبحة لتثبت ذلك للمتلقّي.

أضف إلى هذا أنّ مارلو كان في أزمة بعد قتل باراباس للرّاهبات ومعهنّ ابنته، الّتي اعترفت للرّاهب؛ فقتله باراباس هو الآخر. بعد هذا لم يكن مارلو يدرى كيف يمكن أن تتطوّر الأحداث بعد ذلك لينال هذا الشّرّير جزاءه؛ فلجأ إلى البغيّ وصاحبها ليستدرجا إيزامور ويستخرجا ما معه من أسرار يبلغاها إلى الحاكم، ثمّ يموتان – مع إيزامور – على يد باراباس أيضاً. إنّ دخولهما في السّياق المسرحيّ مقحم ليؤدّيا دوراً محدّداً ويدفعا الحركة المسرحيّة إلى نهايتها الضّروريّة.

لقد كانت هذه المسرحيّة من بواكير الأعمال المسرحيّة الجادّة الّتي تناولت الشّخصيّة اليهوديّة وحدّدت ملامحها، الّتي صارت متداوَلة بعد ذلك في كثير من الأعمال الأدبيّة الّتي تلتها.

شيلوك في "تاجـر البندقيــة":

شخصيّة **شيلوك** Shylock في تلك المسرحيّة الّتي كتبها **شكسبير** هي نموذج من النّماذج الفنّــيّة الجيّدة الّتي رسمها شكسبير لليهوديّ الّذي يعمل بالرّبا ويكوّن ثروته عن طريقه. لقد كان باراباس يعمل بالتّجارة، وكوّن ثروته عن طريقها؛ أمّا شيلوك فإنّ ثروته هي ثروة المرابي الّذي يبني غناه وسعادته على شقاء الآخرين وتعاستهم، على عرقهم ودمائهم.

وتقوم المسرحيّة – كما هو معروف – على وقوع أحد أعدائه الشّرفاء، **أنطونيو** النّبيل، تحت يديه. إنّ أنطونيو يرفض هذا النّشاط الطّفيليّ الّذي يمارسه شيلوك، ويفسده عليه؛ فهو يُقْرِض كلَّ ذي حاجة بلا ربح أو أيّ لون آخر من الضّغوط، منافساً شيلوك في هذا المجال. فشيلوك يقول عنه في تشفٍّ – وقد بلغه غرق مراكب أنطونيو: "كان يقرض المال محسناً على الطّريقة المسيحيّة"[٢٧٣].

وأنطونيو يقوم أيضاً – وهذا هو الأهمّ – بنشاط تجاريّ واسع، يجلب عليه وعلى مجتمعه الخير والرّخاء. أمّا شيلوك فهو يستفيد – في الدّرجة الأولى – من كوارث الأفراد والمجتمع الّذي يعيش فيه؛ فمشكلاتهم هي الّتي تلجئهم إلى شيلوك لينقذهم، أو لِنَقُلْ: ليبتزّهم ويستغلّهم.

([٢٧٣]) شكسبير : تاجر البندقية ، ص٧٣.

ولهذا فإنّ أنطونيو، ما إن يقع بين براثن شيلوك، حتّى يجدها الأخير فرصة للانتقام من هذا "المسيحيّ المحسن" الّذي يقف حجر عثرة في سبيله. وانتقامه لا يكون بمضاعفة الأرباح، ولا بأيّ قدر من المال، بل فقط بجزء من لحم أنطونيو؛ إنّ هذا سيجعله يثأر لنفسه من أنطونيو، ويتخلّص منه في الوقت نفسه.

سالارينو : إنّي لَواثق من أنّكَ لن تتقاضاه بعضَ لحمه إذا هو تأخّر عن الوفاء، وماذا تفيد منه؟

شيلوك : أصنع منه طعماً للسّمك، [و]إذا لم يُطعِم شيئاً آخر، فلسوف يُطعِم ثأري. لقد لطخّني بالعار، وحال دون ظَفَري بنصف مليون دوقيّة، ويضحك لخسائري. ويسخر من مكاسبي، ويمتهن أمّتي، ويفسد صفقاتي، ويوقع بيني وبين أصدقائي، ويوغر صدور أعدائي....

فهو لا يريد مالاً إذن من أنطونيو، أيّاً كانت قيمته، لكنه يريد دمه وحياته:

شيلوك : لقد صارحتُ سموَّكم بما أهدف إليه. ولقد أقسمتُ بسبتنا المقدَّس أن آخذ ما لي من حقٍّ لِمُضيِّ وقت الوفاء، كما جاء في الصّكّ، فإذا أنكرتُم هذا فلتقع مخالفتكم أنظمةَ مدينتكم وحرياتها على كواهلكم، ولَسوف تسألني لِمَ أُفضِّل الظَّفر بقطعة من اللّحم الفاسد على ثلاثة آلاف دوقيّة؟ ولكنّى لن أجيبك عن ذلك السّؤال، ولكن، لِتَقُلْ إنّ هذا هو مزاجي الخاصّ! فهل استطعتُ أن أجيبك؟ وماذا في الأمر إذا كان فأرٌ يعيث في بيتي فساداً ويضايقني، وكان يسرّني أن أؤدّي عشرة آلاف دوقيّة لاصطياده؟ أترضون هذا جواباً؟...فكذلك لا أستطيع أن أُدلي بسبب، ولن أدلي بسبب أكثر من أنّني أُضمِر البُغضَ لأنطونيو، وأحقد عليه أشدّ الحقد، ولهذا أمضي في قضيّة خاسرة ضدّه. أَفَيُقنعكم هذا الجواب؟

إنّ كلّ ما يقدّمه من أسباب هو "أنّني أضمر البغض لأنطونيو، وأحقد عليه أشدّ الحقد". وبغضه وحقده لهما أسباب، أشرنا إلى أقربها وأشدّها ارتباطاً بحياتهما ومكانتهما في المدينة. لكنّ هناك أسباباً يشير إليها شيلوك، لا تقلّ عن هذا السبب أهمّيّة؛ ترتبط بالإهانات المستمرّة الّتي يُكيلها أنطونيو لشيلوك كلّما رآه؛ فهو يقول لأنطونيو حين جاءه يقترض منه المال لصديقه:

"إنّكَ تدعوني كافراً، وكلباً مسعوراً، وتبصق على عباءتي اليهوديّة، وها أنت ذا تأتي إليّ قائلاً: "شيلوك، نريد منكَ مالاً"، إنّكَ أنتَ تقول هذا؟ أنتَ الّذي أفرغتَ بُصاقكَ على لحيتي، وطردتني من عتبة بابكَ ركلاً بالقدم، كما لو كنتُ كلباً شريداً..." إلخ.

فيردّ عليه أنطونيو قائلاً:

"وفي ظنّي أنّي سأنعتُكَ بهذه الصِّفة مرّة أخرى، وأبصق عليكَ كما فعلتُ من قبل، وأركلُكَ أيضاً...".

(ص ٢٦ – ٢٧)

ويقول شيلوك مرّة أخرى عن الموضوع نفسه:

"...أفَليس لليهوديّ عينان؟ أفَليس لليهوديّ يدان، وأعضاء وطول وعرض وحواسّ وعواطف؟ أفلا يَطعَمُ الطّعامَ نفسَه، وتؤذيه الأسلحةُ نفسُها؟ أفَليس هو معرَّضاً للأمراض نفسها؟ أوَلا تشفيه الوسائل عينها؟ أفلا يشعر بالحرّ والبرد صيفاً وشتاءً، شأنه في ذلك شأن المسيحيّ؟ أوَلا نَدْمَى إذا وخزتمونا؟ ونضحك إذا دغدغتمونا؟ وإذا دسستم لنا السُّمَّ أفَلا نموت؟ وإذا ظلمتمونا أفلا نعمد إلى الانتقام؟...إلخ. (ص٧٤)

إنّ الإهانات الّتي يوجّهها أنطونيو إلى شايلوك قد تكون لوناً من التّطرّف في الاحتجاج على تصرّفاته غير الإنسانيّة، وقد تكون لوناً من الاضطّهاد الممقوت لأقليّة دينيّة لا نوافق أحداً عليه، لكنّه يعكس، في النّهاية، جانباً مهمّاً من رؤية شكسبير للموضوع. إنّ شكسبير لا يرى في شيلوك نموذجاً مجرّداً، ولا يجعل منه مثالاً صارخاً للشّرّ في إطار الرّذائل اليهوديّة – كما فعل مارلو – لكنّه جعل من شيلوك يهوديّاً في أقلّــيّة يهوديّة تعيش بين أكثريّة مسيحيّة في ظلّ ظروف اقتصاديّة معيّنة. ولقد كانت الكراهية متبادَلة بين الفريقيْن؛ فالمسيحيّون لا يتحدّثون عن شيلوك إلاّ وينعتونه بأبشع النّعوت، كالشّيطان، والشّرّير، والنّذل، وذي النّفس الشّرّيرة، والملعون، والكلب، والمتعطّش للدّماء...إلخ؛ أمّا شيلوك فإنّ حقده على أنطونيو يخرج هو الآخر عن إطار العداء الشّخصيّ، حين يقول – في صراحة ووضوح: "إنّي أمقُتُه لأنّه مسيحيّ ..." (ص٢٣). حيث

يأخذ حقدُه أبعاداً دينيّة متبادَلة بين الفريقين. لكنّ هذا يُشعِرنا بأنّ شكسبير حاول أن يُضفِي على رؤيّته أبعاداً إنسانيّة، "ويحاول أن يعطي ولو لمحة خاطفة عن عواطف شيلوك الإنسان، أمام جمهور واضح العداء لليهود واليهوديّة في عصره"[٢٧٤]. كما يجعل رغبته في الانتقام سلوكاً مقبولاً، لولا أنّه يبالغ فيه إلى درجة الإجرام[٢٧٥].

وعلى الرّغم من هذه اللّمسة الإنسانيّة عند شكسبير فإنّه بنى شخصيّته على السّمات الّتي نعرفها عن الشّخصيّة اليهوديّة. فانعزالية شيلوك واضحة في قوله لبسانيو: "..لا..إنّي أشتري منكم وأبيع لكم وأتحدّث معكم، وأسير معكم، بَيْد أنّي لن آكل معكم، أو أشرب معكم، أو أصلّي معكم.." (ص٢٣).

وهي انعزاليّة تضرب بجذورها – كما أشرنا من قبل – في التّراث الدّينيّ اليهوديّ، الّذي يحرِّم الزّواجَ المختلَط والأكل مع الأغيار، ويفرض الاستقلال بأماكن للعبادة...إلخ[٢٧٦]. وحبّه للمال يفوق حبّه لابنته الّتي هربت منه مع مسيحيّ تحبّه.

شيلوك : يا ويلتا، يا ويلتا، يا ويلتا، يا ويلتا، يا ويلتا! سُرِقتْ منّي ماسة اشتريتُها من فرانكفورت بألفيْ دوقيّة، كأنّ اللّعنة لم تحلّ على أمّتي حتّى الآن، ولم أشعر بها قطّ قبل اليوم! فقدتُ ألفيْ دوقيّة في هذه الماسة، فضلاً عن جواهر أخرى ثمينة للغاية، ووددتُ لو ماتت بُنَيَّتي عند موطئ قدمي والقُرطان في أذنيْها! آه! وددتُ لو أنّها ميّتة هنا عند قدمي والدوقيّات في نعشها! أمَا من نبأ عنها؟ ولستُ أعلم كم من المال أنفق في البحث عنها؟ يا لها من خسارة فوق خسارة!.. (ص ٧٥ – ٧٦)

وقد هربت الابنة لأنّها تحبُّ **لورنزو**، ولأنّها أيضاً تشعر بالامتهان من انتسابها لأبيها "...ما أشنع خطيئتي، إذ استشعر العار بانتسابي إلى أبي!" (ص٤٥ – ٤٦)، وتصف دارهم بأنّها

([٢٧٤]) د. نايف خرما: مقدّمة المسرحيّة، ص ٥١ – ٥٢.

([٢٧٥]) نفسه: ص٥٢.

([٢٧٦]) انظر مادة " الجيتّو " في موسوعة المصطلحات والمفاهيم الصّهيونيّة، ومقدّمة المسرحيّة، ص ٤١ – ٤٦.

الجحيم (ص٤٥). وطبيعيّ أن يكون شيلوك بعد ذلك بخيلاً أشدّ البخل، فخادمه **لونسلو** يهرب منه؛ لأنّه يكاد يموت جوعاً وهو في خدمته (ص٣٩).

وهو ماكر مخادع، استكان لأنطونيو حتّى وقّع له صكّ الدَّيْن وعليه هذا الشّرط العجيب: أن يقتطع رطلاً من لحمه إذا لم يوفِّ بالدَّيْن في موعده، حتّى إذا أخفق أنطونيو في الوفاء أخذه شيلوك أخذَ ظالمٍ لا تعرف الرّحمةُ إلى قلبه منفذاً؛ فهو يخاطب السّجّان قائلاً:

"أيّها السّجّان، حذارِ أن يفرّ منكَ، وإيّاك أن تحدّثني عن الرّحمة...". (ص٩٥)

ويخاطب أنطونيو قائلاً :

" فأنا لن أسمح لنفسي أن أكون من أولئك البلهاء الضِّعافِ القلوبِ القِصارِ النّظرِ، الّذين يهزّون رؤوسهم عطفاً عليكَ في أحزانكَ، ويتحسّرون ويستسلمون لشفاعة النّصارى. كفَّ عن ملاحقتي، فليس لي معكَ حديث. وسآخذ حقّي الّذي تقضي به الوثيقة".

(ص ٩٥ – ٩٦)

لقد نجح شكسبير، في النّهاية، في رسم نموذج إنسانيّ حيّ، بلا مبالغة أو تهويل، لا في المواقف الّتي يسندها إلى الشّخصيّة تجاه الأحداث، ولا في الأحداث نفسها. فلقد كان شيلوك في المسرحيّة – بقدر ما يمثّل قومَه من اليهود – يمثّل شخصاً إنسانيّاً له ردود أفعالٍ، قد لا نوافق عليها، بل نرفضها، لكنّها مفهومة في إطار الظّروف الّتي يعيش فيها.

وإذا كان شكسبير قد انتصر للمجتمع ولأنطونيو في النّهاية، فلأنّ المجتمع لا بدّ أن تستمرّ حياته (إذا اتّخذنا من علاقات الحبّ والزّواج، وهي كثيرة في المسرحيّة، دلالات على تمتّع هذا المجتمع بأسباب الحياة والاستمرار). كما أنّ أنطونيو (بما يمثّله لهذا المجتمع من قيمة اقتصاديّة مستمَدّة من نشاطه التّجاريّ الحيويّ الضّخم) يمثّل أحدَ الشّرايين المهمّة للبندقيّة الّتي تعيش على التّجارة، "وتأتي أرباحها من كلّ الأمم" – كما يقول أنطونيو نفسه – ولهذا لا بدّ أن ينتصر له شكسبير؛ بوصف أنطونيو وجهاً من وجوه الصّحّة والحيويّة في هذا المجتمع الّذي يعيش على

التّجارة والمغامرة. وأيضاً لأنّه يواجه قوّة طفيليّة متخلّفة، هي شيلوك وممارساته الرّبويّة، الّتي تمتصّ دم الأفراد ودم المجتمع، دون أن تشارك في تجديد حيويّته أو تساعد حتّى على استمراره في الحياة.

ولقد جعل شكسبير من المسرحيّة مواجهة بين القوى التّجارية الجديدة المغامِرة في المجتمع الأوروبّيّ في العصر الحديث – وهي القوى التي صنعت مجد أوروبّا وانتصاراتها الاقتصاديّة والعلميّة، ثمّ العسكريّة الاستعماريّة، بعد ذلك – وبين القوى المتخلّفة الطُّفيليّة الّتي لا تميل إلى الحركة والنّشاط والمغامرة. فحتّى حين يغامر أنطونيو بإرسال سفنه جميعاً، وفي وقت واحد، إلى بُقع عدّة من العالم للتّجارة، وتُوقعه هذه المغامرة في مأزق التماس العون من شيلوك، الطّفيليّ، ووقوع حياته تحت رحمته – لا يخسر أنطونيو، بل إنّه يخرج من هذه المغامرة فائزاً بنصف أموال شيلوك، وفائزاً بتقدير المجتمع كلّه، الّذي أتاح له أنطونيو أن يوجّه ضربة قاصمة إلى القوى الطّفيليّة في المجتمع، الممثَّلة في شخص شيلوك.

وهكذا نجد شكسبير، وقد استغلّ النّموذج النّاجز للشّخصيّة اليهوديّة، أضاف له لمسات الحياة الدّراميّة النّشطة من جهة، وأضفى عليه، من جهة أخرى، من روح عصرِه الكثيرَ (عصر النّشاط التّجاريّ والانتشار الأوروبّيّ الواسع؛ بحثاً عن الجديد، وإرهاصاً بعصر الاستعمار) باختيار مدينة البندقيّة (وهي إحدى أكبر مراكز النّشاط التّجاريّ في أوروبّا في ذلك الحين)، وإقامة الصّراع على المواجهة بين نموذجيْن، يمثّل كلّ واحد منهما طريقاً مخالفاً للبحث عن الثّروة والغِنى؛ أحدهما إيجابيّ، يبحث عن الثّروة والرّخاء لنفسه ولمدينته معاً(أنطونيو)، والآخر سلبيّ، أنانيٌّ، شَرِهٌ، طفيليّ يبحث عن الثّروة لنفسه وحدها، ويحرم منها المجتمع الّذي يعيش فيه، بل يتمنّى ألاّ يكون في هذا المجتمع إلاّ ثروته وحدها، بتعطيل حركة الآخرين إليها (شيلوك).

وقد صنع شكسبير هذا كلّه داخل بناء مسرحيّ جيّد، يخلق الكثير من التّرقّب والملاحقة، وفيه القليل من الفضول والثّرثرة.

* * * *

وقد وجد هذا النّموذج الشّكسبيريّ السّلبيّ صداه في المنطقة العربيّة، وبخاصّة حين بدأت أنباء الزّحف الصّهيونيّ على فلسطين، منذ أواخر القرن التّاسع عشر. لكنّ المسألة اتّخذت في منطقتنا أبعاداً أخرى، لا تقف عند حدود أقليّة دينيّة ذات مميّزات اجتماعيّة ودينيّة واقتصاديّة

خاصّة، يخلق وجودها مشاكل دينيّة واقتصاديّة أو اجتماعيّة، بل إنّ المشكلة في منطقتنا هي مشكلة وجودنا ذاته. لأنّ الغزو الصّهيونيّ للمنطقة العربيّة غزو شامل، لا يستهدف فلسطين وحدها، بل يستهدف المنطقة العربيّة، بل العالم الإسلاميّ كلّه، كما لا يهدف إلى الاستيلاء على الأرض وحسب، بل يهدف إلى تحطيم ثقافتنا وشخصيّتنا القوميّة وتاريخنا، إلى جانب الغزو العسكريّ والاقتصاديّ المستمرَّيْن.

لقد نشأت الحركة الصّهيونيّة بين أحضان الاستعمار الأوروبّيّ، وتوافقت أهدافها مع أهدافه؛ فسهّل المستعمرون للصّهيونيّة عمليّة الغزو، ثم سهّلوا لهم إنشاء الدّولة، ومكّنوا لهم في المجتمع الدّوليّ، وما يزالون يمكّنون لهم في المنطقة بإمدادهم بكلّ ما يحتاجون – وما لا يحتاجون! – إليه من مساعدات اقتصاديّة (لأنّ "إسرائيل" لم تشكّل حتّى الآن قاعدة اقتصاديّة مستقلّة، ولا نظنّ أنّ لها هذه القدرة!)(٢٧٧)، ومساعدات عسكريّة تسهّل عمليّات الغزو المستمرّة للمناطق الّتي تحيط بإسرائيل. وتهدف عمليات الغزو هذه إلى إبادة الشّعب الفلسطينيّ أو تغييبه(٢٧٨) ودفعه إلى اليأس والذّوبان البطيء في الشّعوب الأخرى (وهي أهداف أساسيّة في المخطّط الصّهيونيّ، حتّى يتحقّق شعارهم: أرضٌ بلا شعب لشعب بلا أرض)(٢٧٩)، وإلى إخضاع الشّعوب العربيّة الأخرى؛ لدفعها إلى الطّريق الوحيد – الّذي لا خيار فيه – لخدمة مصالح الإمبرياليّة الغربيّة في المنطقة، بضرب كلّ إمكانات التّقدّم الاقتصاديّ والاجتماعيّ أو فُرَصه في المنطقة؛ "فهي تعرف أنّه إذا تقدّم هذا المشرق العربيّ وظهرت فيه صناعة حديثة، فإنّها ستُنْبَذ وتطرد"(٢٨٠).

القضيّة، إذن، ليست قضيّة احتلال عسكريّ لأرض عربيّة، لكنّه احتلال استيطانيّ سرطانيّ، لا يتوقّف عند حدود معيّنة، بل يبقى دائماً سيفاً مُسْلَطاً على رقاب العرب جميعاً، وتهديداً مستمرّاً لأيّة منطقة متاخمة أو غير متاخمة؛ لأنّ الهدف الأبعد لهذا الكيان هو إجهاض أيّ كيان عربيّ متماسك، اقتصاديّاً كان أو عسكريّاً أو سياسيّاً. وتظلّ قضيّة مواجهته – على الأصعدة كلّها – هي قضيّة مواجهتنا لقضيّة وجودنا ذاته، قضيّة التّحرّر الكامل للمنطقة العربيّة- بل لا نبالغ

(٢٧٧) انظر: د. عبد الوهّاب المسيري: الأيديولوجيّة الصّهيونيّة، القسم الأوّل، ص٢٥٤.

(٢٧٨) نفسه: القسم الثّاني، فصل: الاستراتيجيّة الصهيونيّة: الهجوم على العرب، ص٩٠ وما بعدها، ولعلّ تعداد المذابح الإسرائيليّة للفلسطينيّين العرب يجلّ عن الحصر هنا، وأقربها مذابح صابرا وشاتيلا.

(279) السّابق: القسم الثّاني، ص ١٠٣.

(280) السّابق: القسم الأوّل، ص ٢٥٣.

إذا قلنا: وللعالم الإسلاميّ كلّه! - من التّبعيّة والاستعباد، قضيّة توجّهنا إلى المستقبل لتحقيق الحرّيّة والتّقدّم، ومشاركة الإنسانيّة — مشاركة إيجابيّة مبدعة — في صنع حضارتها الجديدة.

فماذا كان موقف كتّابنا المسرحيّين من هذه القضيّة المصيريّة، منذ بدايتها وإلى الآن، عبر مراحلها المختلفة الّتي مرّت بها، من مرحلة غزو فلسطين العربيّة ثمّ إنشاء الدّولة، وما خلّفته الدّولة من أوضاع عسكريّة وسياسيّة جديدة في المنطقة - في إطار رؤيتهم لشخصيّة "اليهوديّ"؟

"شيلوك الجديد" شعب:

مسرحيّة كتبها علي أحمد باكثير ليعالج فيها طرفاً ممّا دار في فلسطين العربيّة من عام ١٩٣٥ إلى وقت كتابة المسرحيّة - سنة ١٩٤٥. حيث كانت أحداث هذه الفترة هي قمّة ما وصل إليه الصّدام بين العرب الفلسطينيّين والصّهاينة المغتصبين، والّتي انتهت باغتصاب فلسطين من يد العرب في سنة ١٩٤٨ (بعد كتابة المسرحيّة بثلاث سنوات فقط)، وهو ما يتنبّأ به الكاتب صراحة في هذه المسرحيّة.

والمسرحيّة جزءان: الأوّل بعنوان "**المشكلة**"، ويدور حول أسرة عربيّة تعيش في القدس، يقع ابن الأخ الشّاب، عبد الله - بتأثير شابّ عربيّ آخر، أضاع ثروته في السّابق، هو خليل الدوّاس؛ فأصبح قوّاداً للفاتنات الصّهيونيّات — في براثن فتاة يهوديّة مجنّدة للوكالة اليهوديّة للقيام بهذا الدّور؛ حيث تُوقع الشّابّ بعد الآخر في غرامها، حتّى إذا استنزفت موارده لجأ إلى شيلوك اليهوديّ، الّذي يقرضه بالرّبا، ثمّ يسلبه أرضه الّتي يحتلّها، على الفور، المهاجرون الصّهاينة.

وعلى الرّغم من التّحذيرات المتوالية، واللّوم، والتّعنيف، الّذي يُعامل به العمُّ، كاظم بك الفيّاض، ابنَ أخيه لإثنائه عن صحبة هذه الفتاة، فإنّ الشّابّ لا يرعوي، ويعدّ ما يفعله مجرّد لهو بريء لشابّ يستخفّه الشّباب. والشّابّ يكشف، في حواره مع عمّه ومع صديق عمّه، ميخائيل، عن وعي منقوص، أو لنقُلْ: وعي مغيَّب؛ فهو يعلم ما يفعله الصّهاينة بمن يقع في براثنهم، لكنّه — كما يقول - لن يقع؛ لأنّ هدفه هو مجرّد اللّهو بهذه الفتاة، أمّا أنّ ما يفعله — أيّا كانت نتائجه - يمكن أن يؤثّر على قضيّة وطنه، فهذا ما لا يفهمه!

لهذا تتطوّر الأحداث بسرعة؛ إذ يطرده عمّه من البيت؛ فيخرج منه معتمداً على أموال شيلوك، ويرفع على عمّه قضيّةً لاسترداد ثروته، ويبيع أرضه لشيلوك خوف أن يكسب عمّه

القضيّة الثّانية الّتي رفعها العمّ عليه لاسترداد الأرض بحجّة سفهه وعدم قدرته على التّصرّف. وهكذا وقع الشّابّ من حيث لا يدري فيما حذّره منه الرّجال الأكثر خبرة من قبل، لكنّه يعود — في النّهاية — تائباً نادماً، ويلتحق بالمقاومة العربيّة في الجبل.

في أثناء هذه الأحداث، التي تشكّل صلب المسرحيّة، نجد التّفاصيل الّتي ترسم خطوط الصّراع بين العرب والصّهاينة في فلسطين آنذاك. فالعرب الكبار السّن الواسعو الخبرة يعرفون ما يحدث، ويفهمون مخطّطات الصّهيونيّة لاغتصاب الأرض. لكنّهم لا يستطيعون شيئاً إزاء تحالف سلطات الانتداب البريطانيّ مع الصّهاينة، وإزاء دمويّة الصّهاينة أنفسهم وخداعهم ومخطّطاتهم الرّهيبة، وأيضاً لأنّهم فقدوا السّاعد القويّ — الّذي يمثّله هنا الشّابّان العربيّان خليل الدّوّاس وعبد الله الفيّاض — الّذي ارتمى في الشّباك الّتي نصبها لهم الصّهاينة بنسائهم وخمرهم ومساعداتهم الشّيطانيّة لهم.

فسلطات الانتداب مكّنت الصّهاينة من التّسلّل إلى كلّ مجالات الحياة في فلسطين، بداية من ممارسة الأنشطة التّجاريّة وشراء الأراضي وإقامة المستوطنات، وانتهاء بالشّرطة والمجالس البلديّة؛ فتحوّل رجال الشّرطة الصّهاينة إلى مساعدة العصابات الإرهابيّة بدلاً من ردعها، بالتّستّر على الإرهابيّين أو حتّى القيام بعمليّات القتل نيابة عنهم، كما حدث من ضباط الشّرطة الصّهيونيّ **زيكناخ**، الّذي قتل عائلة عربيّة بكاملها، ثم اختبأ عند شيلوك. وعلى الرّغم من أنّ الضّابط العربيّ **كسّاب** استطاع القبض عليه؛ فقد استطاع الصّهاينة تبرئته عن طريق متطوّع من الإرهابيّين اعترف هو بارتكابه المذبحة، حتّى ينقذ الضّابط الصّهيونيّ، وحتّى لا تسوء سمعة رجال الشّرطة الصّهاينة. ولم يكتف الصّهاينة بذلك، بل اتّخذوا من هذا ذريعة للتّخلّص من كسّاب باتّهامه بالتّجنّي على رجال الشّرطة اليهود والتّحيّز للعرب؛ الأمر الّذي انتهى بكسّاب إلى الاستقالة والانتقال إلى صفوف المجاهدين.

وقد حدث الأمر نفسه مع **ميخائيل** — أخي كسّاب الأكبر — الّذي كان رئيساً لبلديّة القدس، لكنّه فوجئ بأنّ الأعضاء الصّهاينة في المجلس يصرّون على استخدام اللّغة العبريّة في مناقشات المجلس، على الرّغم من أنّهم يعرفون العربيّة؛ الأمر الّذي اقتضى تعيين مترجم يتقاضى مرتّباً ويعطّل العمل؛ فاضطرّ أخيراً إلى الاستقالة هو الآخر والالتحاق بالمجاهدين في الجبل.

وقد ألغت سلطات الانتداب — بإيعاز من الصّهاينة — بنوك التّسليف الزّراعيّة، الّتي كانت تقرض الفلاّحين العرب للاستعانة على شئون زراعتهم حتّى يبيعوا محاصيلهم، ثمّ سمحت

لشيلوك بنشر مكاتبه الّتي تُقرض بالرِّبا الفاحش في كلّ مكان. وهكذا اجتمع على المزارعين العرب ربا شيلوك الثّقيل والضّرائب المفروضة الّتي لا تقلّ ثقلاً؛ فباع كثير منهم أرضهم وفاء بهذه الدّيون. و لم يكتفِ الصّهاينة بهذا، بل إنّهم يستصدرون أمراً من الحكومة — في اللّحظات الأخيرة قبل الحصاد — بمنع تصدير الزّيت والقمح؛ فيركد المحصول ولا يتمكّن المزارعون العرب من الوفاء بديونهم؛ فيتركوا أرضهم لشيلوك لقاء ما اقترضوه.

أمّا هؤلاء الّذين ظلّوا صامدين، لا يقترضون، ويرفضون بيع أرضهم بأيّ ثمن وتحت أيّ ظرف، فالعصابات الإرهابية كفيلة بهم، كما حدث للشّيخ سعد، الّذي رفض بيع أرضه؛ فأرسل إليه شيلوك ضابط الشّرطة الصّهيونيّ زيكناخ؛ ليقتله هو وأفراد أسرته جميعاً.

ولقد أوعز الصّهاينة، أيضاً، إلى سلطات الانتداب بالتّفرقة بين العمّال العرب والعمّال الصّهاينة، وألزمت اليهودَ من أصحاب الأعمال عدم تشغيل أيّ عامل عربيّ، ولو كان أرخص أجراً أو أكثر إنتاجا. أمّا اليهود غير الصّهيونيّين الّذين جرءوا على رفض هذا القرار واستخدموا عمّالاً عرباً، فتكفّلت بهم اعتداءات العصابات الإرهابيّة أيضاً؛ حيث تعتدي عليهم وعلى عمّالهم — كما حدث لليهوديّ الفلسطينيّ، غير الصّهيونيّ، أبراهام — ولا يجدون مَن يستجيب لشكاواهم عند الشّرطة أو غيرها. وحين يذهب أبراهام يشكو إلى شيلوك اعتداء رجاله عليه وعلى عمّاله، رافضاً الفكر الصّهيونيّ الاستعماريّ، حاولوا تلفيق تهمة له، قُبِض عليه بسببها، واقتيد إلى مقرّ الشّرطة. فالصّهاينة لا يتورّعون عن التّنكيل بمن يقف في طريق مخطّطاتهم، ولو كان يهوديّا.

بل إنّ الصّهاينة ينقلبون أيضًا على سلطات الانتداب نفسها، الّتي مكّنت لهم من فلسطين والعرب؛ لأنّها أصدرت "الكتاب الأبيض"، الّذي لم يُرْضِ العرب، لكنّ "نفوسهم اطمأنّت به قليلاً على مصير فلسطين. وكان هذا لتخدير أعصابهم وحملهم على الرّضا بتأجيل المطالبة ببقيّة أمانيهم إلى ما بعد الحرب" - كما يقول شيلوك — لكنّه لم يُرْضِ الصّهاينة أيضاً؛ فأخذوا يدبّرون للاغتيالات السّياسيّة في مصر وفي فلسطين جميعاً، يستهدفون بها رجال بريطانيا؛ إظهاراً لغضبهم على سياستها، أو إثارة للرّأي العامّ الإنجليزيّ على العرب.

والصّهيونيّة في فلسطين لم تقُمْ بذاتها، لكنّها اعتمدت كلّيّة على المساعدات الّتي كانت ترسلها الوكالة اليهوديّة، الّتي كانت — بدورها - تجمعها جبايةً من اليهود الصّهاينة في الولايات المتّحدة الأمريكيّة — أساساً - وفي كلّ أنحاء العالم بعد ذلك، حتّى من البلاد العربيّة نفسها.

ونرى تكامُل تخطيطهم في الفصل الرّابع من المسرحيّة، حيث يجتمع مع شيلوك القائمون بأمر الدّعاية والإرهاب وشراء الأراضي، ومعهم المحامي الصّهيونيّ كوهين، الّذي يقوم على تنظيم الشّئون القانونيّة للصّهاينة، وبخاصّة قضايا نزع الملكيّات الزّراعيّة، وقضايا من تلك الّتي تشبه قضيّة عبد الله الفيّاض مع عمّه، الّتي تتيح للصّهاينة، في النّهاية، اغتصاب الأرض.

وهكذا اجتمعت الصّهيونيّة العالميّة، وسلطات الانتداب البريطانيّ، مع المهاجرين الصّهاينة؛ ليغتصبوا أرض فلسطين من أهلها، ويقيموا عليها دولتهم الاستعماريّة، على الرّغم من مقاومة العرب، أصحاب الأرض الأصليّين، واليهود غير الصّهاينة أيضاً.

إنّ شيلوك – في هذه المسرحيّة – رمز على الشّخصيّة الصّهيونيّة بمكوّناتها جميعاً، الّتي ربّاها الجيتّو اليهوديّ في أوربّا الشّرقيّة، والاضطّهاد الّذي لاقاه اليهود في كلّ مكان – عدا العالم العربيّ والإسلاميّ – بسبب من تعاليهم – باعتقادهم أنّهم الشّعب المختار – وهامشيّتهم – بعدم مشاركتهم في الإنتاج – واستغلالهم عائد هذا الإنتاج - الّذي لا يشاركون فيه - بمعيشتهم على التّجارة المستغلّة والرّبا، وانعزاليّتهم داخل "حاراتهم" وداخل أساطيرهم ومعتقداتهم أيضاً؛ انتظاراً لتحقيق العودة إلى أرض الميعاد.

وحين أتاحت الظّروف الاستعماريّة انطلاق الدّعوة الصّهيونيّة لبّى شيلوك على الفور وانتقل إلى فلسطين؛ ليستغلّ الصّفات الأساسيّة – الّتي أصبحت، بالعادة، قدرات - الّتي اكتسبها اليهود من تجربتهم التّاريخيّة داخل الجيتّو؛ فيُسَخّر مهارة اليهود التّجاريّة الاستغلاليّة والرّبويّة في نصب أحبولاته لعرب فلسطين، ولا يتورّع عن استخدام "بنات صهيون" طُعماً لفرائسه، مستغلاً لَهْوَ الشّباب وطيشهم مرّة، وضائقة الرّجال – الّتي يخلقها الصّهاينة أنفسهم مع سلطات الانتداب للعرب – مرّات. أمّا الّذين فتحوا عيونهم على اتساعها، ليَقوا أنفسهم ووطنهم شرّ الضّياع فكانت دمويّة الشّخصيّة اليهوديّة – في غير قتال حقيقيّ – كفيلة بهم؛ تهاجمهم في ظلام اللّيالي ولا تبقي منهم أحدا.

والمسرحيّة – كما هو واضح – مسرحيّة سياسيّة، ترمي إلى دقّ الأجراس بعنف لإيقاظ العرب؛ لمواجهة ذلك الخطر الدّاهم الّذي يجتاح قطعة من وطنهم، وإلى إيقاظ المسلمين لما يتهدّد دينهم وعقائدهم على يد هؤلاء الصّهاينة؛ لذلك كثرت المناقشات ذات الطّابع السّياسيّ في المسرحيّة، سواء بين العرب الفلسطينيّين أنفسهم، أو بينهم وبين فوزي بك الوطنيّ المصريّ، والد

نادية خطيبة عبد الله الفيّاض، وشقيق عربي باشا القانونيّ الكبير — كما تصفه شخصيّات المسرحيّة — أو بين الصّهاينة بعضهم البعض، أو بينهم وبين أبراهام اليهوديّ غير الصّهيونيّ...وهكذا.

وعلى الرّغم من هذه النّغمة السّياسيّة الّتي تغلب على الحوار، فإنّه حوار يجذب الانتباه، ولا يجعل المتلقّي يسأم منه أو يملّه؛ ربّما لأهميّة الموضوع الّذي يرتبط بمصير أمّة بكاملها، وربّما لوعي المؤلّف وإحاطته الكاملة — أو شبه الكاملة - بأبعاد موضوعه، فضلاً عن الموضوعيّة الواضحة في إدارة الحوار، والتّناسب بين الحوار والشّخصية الّتي يُنسَب إليها. ولا شكّ في أنّ للخطّ الإنسانيّ الّذي يكتنف المسرحيّة — موضوع عبد الله الفيّاض والفتاة اليهوديّة، وعلاقته بعمّه، وعلاقته بشيلوك، وأيضاً الخطّ الثّاني، الّذي بدأ متأخّراً، عن مطاردة الضّابط العربيّ كسّاب للشّرطيّ الإرهابيّ الصّهيونيّ زيكناخ، الّذي قتل أسرة عربيّة بكاملها — هذا كلّه كان ذا أثر، ولا شكّ، في التّخفيف من الجفاف الّذي كان يمكن أن يصيب المسرحيّة بحوارها السّياسيّ الغالب. فالكاتب استطاع — ولا شكّ — أن يجذب انتباه متلقّي المسرحيّة إلى اللّحظة الأخيرة فيها دون ملل أو نفور.

لكنّ الكاتب اضطرّ — إزاء السّياسيّة الغالبة للموضوع — إلى استخدام أبسط ما يمكن استخدامه من شخصيّات؛ أعني الشّخصيّات النّمطيّة الّتي لا تمثّل إلاّ جانباً واحداً أو لوناً وحداً من "الأخلاق" أو "الطّباع". فكاظم الفيّاض، وميخائيل، وأخوه كسّاب، يمثلون الثّورة الوطنيّة في فلسطين، في حين يمثّل شيلوك ورجاله من الصّهاينة الوجه القبيح للمحتلّ، ومعهم من العرب خليل الدّوّاس، الشّابّ الفاسد الّذي أضاع مالَه وأرضه ثم عمل قوّاداً للصّهاينة. أمّا الشّخصيّة الوحيدة الّتي تبدو وكأنّها تنمو خلال المسرحيّة فهي شخصيّة الشّابّ عبد الله الفيّاض، الّذي يستسلم لنزواته، وهو على وعي كامل أنّها نزوات؛ فلمّا تضيع أرضه يعود تائباً نادماً مستغفراً عمّه ورجالَ المقاومة وخطيبته (المصريّة)، الّتي أتت مع أسرتها في طريقهم إلى لبنان.

وعلى الرّغم من أنّنا نشعر من حوار عبد الله مع عمّه وميخائيل أنّه على وعي — وإن كان وعياً مبتوراً أو مغيَّباً — بما يخطّط له الصّهاينة، فإنّنا نتوقّع سقوطه، ونتوقّع أيضاً توبته وندمه؛ لأنّه يتحدّث، دائماً، عن حبّه لخطيبته وعن عودته المؤكّدة إليها بعد أن يقضي نزواته! إنّنا — منذ البداية — نعرف أنّ الكاتب يحتفظ لشخصيّته بخطّ العودة مفتوحاً؛ لأنّها لابدّ عائدة إلى موقعها الطّبيعيّ الّذي يريدها الكاتب فيه، موقع المجاهدين في سبيل الوطن.

ولم تكن توبة عبد الله أو عودته عودةً "للوعي" (فهو لم يفقد وعيه منذ البداية!)، لكنّها عودة للإرادة المفقودة — إذا شئنا التّعبير — أو هي توبة أخلاقيّة لا ندري لها سبباً معقولاً، إلاّ فقدانه لكلّ شيء؛ فهو يصف نفسه بأنّه "جنديّ خاسر من أبناء فلسطين قد غرّه الشّيطان؛ فخانها، ثمّ هداه الله إلى التّوبة؛ فهو الساعةَ ماضٍ ليُريق دمه في سبيلها". لكنّه تاب على أيّة حال! بل انتوى أيضاً الالتحاق بالمجاهدين في الجبل؛ "تكفيراً عن ذنبه في حقّ وطنه"، ولم يترك خطيبته إلاّ بعد أن يراها "تعفو" عنه؛ فيخرج إلى الجبل ممتلئاً حماسة وشجاعة.

إنّ شخصيّة عبد الله نفسها شخصيّة نمطيّة تكرّرت كثيراً في المسرح المصريّ قبل هذه المسرحيّة، نجدها — مثلاً — عند إسماعيل عاصم(٢٨١) وغيره من مؤلّفي هذه الفترة: مطلع القرن العشرين. ولعلّ الهدف الأساسيّ في المسرحيّة — وهو هدف سياسيّ تحريضيّ — غلب على الكاتب؛ فاكتفى به، مُغضياً عن بناء الشّخصيّات بناء متنوّعاً عميقاً متعدّد الجوانب، ومرتكزاً على خطورة القضيّة الّتي يدعو لها، وهي قضيّة إنقاذ فلسطين قبل أن تضيع! ولعلّ هذا نفسه ما يُلْهي المتلقّي عن النّظر المدقّق ليلتقط هذه الجوانب الضّعيفة في المسرحيّة؛ لأنّ الموضوع — كما عرضه الكاتب من خلال الحوار والحوادث — سيأخذ بمجامع نفسه وعقله؛ فلا يسعى إلى الجوانب الفنّيّة الأخرى في المسرحيّة إلاّ بعد فترة من قراءتها أو مشاهدتها.

ولهذا فإن أفضل قراءة — أو تقديم مسرحيّ — لهذه المسرحيّة هو قراءتها على أنّها عمل تسجيليّ(٢٨٢) يرصد حركة الغزو الصّهيونيّ لفلسطين العربيّة، والدّور المشبوه للاستعمار الإنجليزيّ

---

(281) في مسرحيّة "صدق الإخاء"، مثلاً، تقوم شخصيّة "نديم" بهذا الدّور.

(282) يقوم المسرح التّسجيليّ — أو السّياسيّ — على استخدام خشبة المسرح لعرض مشكلة سياسيّة — أو اقتصاديّة أو اجتماعيّة — من خلال وجهة نظر معيّنة؛ بُغْيَة التّأثير على جمهور المتفرّجين. ويعتمد هذا المسرح على وسائل غير فنّيّة، كالاجتماعات والوثائق وسرد الأحداث التّاريخيّة وغير ذلك، واستخدام الأفلام والشّرائح الملوّنة والأقنعة، وإهمال العناصر الفنّيّة التّقليديّة في بناء المسرحيّة، كالحبكة والإدهاش والمفارقة والتّشويق ... إلخ. وعلى الرّغم من أنّ كُتّاب هذا المسرح يحاولون الإيحاء بحياد عناصر هذا المسرح حياداً كاملاً، فإنّ وجهة نظر الكاتب لا تغيب إطلاقاً عن العمل المسرحيّ التّسجيليّ. انظر عن المسرح التّسجيليّ: د. حسن محسن: المؤثّرات الغربيّة في المسرح المصريّ المعاصر، دار النّهضة العربيّة، ١٩٧٩، الفصل الخامس.

في التّمهيد لهذا الغزو والتّمكين له، وحركة المقاومة العربيّة – الّتي أُحيطت حينئذ بكثير من المحاذير والمزالق – لوقف الاستيلاء النّهائيّ على فلسطين العربيّة. إنّها بهذا – وكما سنرى في عملَيْ باكثير الآخرَيْنِ عن القضيّة نفسها – أعمال تسجيليّة جيدة، بل متقدِّمة على ظهور المسرح التّسجيليّ الأوربيّ في شكله النّهائيّ المستقرّ في السّتينيّات من القرن العشرين(٢٨٣).

أمّا الجزء الثّاني من المسرحيّة: "الحلّ"، فيتنبّأ بقيام "إسرائيل"، لكنّها ما تلبث أن تتفجّر تناقضاتها الدّاخليّة؛ فيُعقَد مؤتمر تحضره نادية – خطيبة عبد الله الفيّاض – نائبة عن عمّها القانونيّ الكبير عربي باشا، ممثِّلة للجانب العربيّ لتصفية الكيان الصّهيونيّ. وهو جزء غير ذي قيمة فنّيّة كبيرة، فضلاً عن أنّه سيتكرّر – بشكل أخفّ حدّة، وأكثر فنّيّة – في المسرحيّة التّالية: "شعب الله المختار".

"الشّعب المختار" من الدّاخل:

"شعب الله المختار" مسرحيّة لباكثير تدور حوادثها في "إسرائيل" بعد إنشائها، وبعد حوادث – على المستوى السّياسيّ – رأى فيها الكاتب بشائر أو نُذُراً تنبئ بنهاية "دولة إسرائيل". فقد كتب باكثير هذه المسرحيّة في عام ١٩٥٦، بعد توقيع صفقة الأسلحة التّشيكيّة الشّهيرة لمصر، وبعد مؤتمر باندونج لعدم الانحياز في العام السّابق مباشرة (١٩٥٥). غير أنّ اعتماد الكاتب الأساسيّ في المسرحيّة كان قائماً على تصوير التّفسّخ الخُلُقيّ، والصّعوبات الاقتصاديّة، والصّراعات العرقيّة والطّبقيّة داخل إسرائيل نفسها، هذا فضلاً عن الصّراع النّفسيّ الّذي يعانيه "الإسرائيليّ" من توزُّع ولائه بين الدّولة التي قدم منها، وولائه لـ"دولته" الجديدة "إسرائيل".

ويصوّر لنا باكثير هذا كلّه من خلال مجموعة من الشّخصيّات الّتي تعيش في أحد فنادق تل أبيب أو تفد إليه، وكان يديره يهوديّ نمساويّ وزوجته وابنته.

وسامي خشبة: قضايا معاصرة في المسرح، وزارة الإعلام- بغداد ١٩٧٢، ص ٤٩ وما بعدها. وتقديم د. يسري خميس لمسرحيّة مارا – صاد، لبيتر فايس، روائع المسرحيّات العالميّة، ٤٣، مارس ١٩٦٧.

(283) يؤرَّخ لهذا المسرح بعرض مسرحيّة "النّائب"، سنة ١٩٦٣، للكاتب الألمانيّ هوخهوت، بإخراج إرفين بيسكاتور على خشبة المسرح الخاصّ ببرلين الغربيّة، وإن كانت أصوله تعود به إلى أبعد من ذلك كثيرًا. انظر د. حسن محسن: السّابق، ص ٤٠١.

ويعيش معهم في الفندق أربعة من أعضاء الكنيست، ينتمي كلّ واحد منهم إلى دولـــة مختلفة: أمريكيّ، وروسيّ، وفرنسيّ، وإنجليزيّ، وخطيب ابنة صاحب الفنـــدق شـــابّ يهـــوديّ مصريّ، وشريكه في الفندق يهوديّ يمنيّ، ويأتي إلى الفندق سائح إيطاليّ وزوجته، ثمّ مســـتثمران أمريكيّان، أحدهما يهوديّ.

ونلحظ منذ البداية ضيق الأمّ (سارة) بخطيب ابنتها (سيمون)؛ لأنّه فقير، ولأنّ الابنـــة تضطرّ إلى التّنقّل من فراش إلى فراش لتجمع الدّوطة الّتي تمكّنها من الزّواج! في حين تريـــد هـــي لابنتها أن تكون حرّة تنتقل بين زبائن الفندق، وبخاصّة الأغنياء منهم، تســـتلب منـــهم أمـــوالهم لتفرغها في خزانة أمّها! والواقع أنّ سيمون كان واقعيًّا إلى أقصى درجة، و"متفهّماً" أيضاً؛ فهـــو، على الرّغم من بعض الغيرة المصريّة البغيضة فيه، لا يمانع إطلاقاً من تنقّل خطيبته من أحضان عجوز من رجال الكنيست المقيمين بالفندق إلى أحضان دندي، رجل الأمم المتّحدة الّذي جاء يراقـــب وقف إطلاق النّار على حدود الأردن بروح محايدة في البداية، والّذي يقبض كلّ شهر ألف دولار لا يعرف كيف يصرفها، أو أحضان السّنيور أمبرتو المليونير الإيطاليّ الهارب من زوجته ليســـتمتع بـــ"إسرائيل".

أما الأمّ فإنّ هذا غاية ما تتمنّاه، وإن كانت تتمنّى أيضاً أن تكمل سعادتها بذهاب هـــذا الخطيب المفلس؛ فهي نفسها ما تزال تقدِّم "خدماتها" للزّبائن الأغنياء، على الرّغم مـــن ذهـــاب نضارة الشّباب، لكنّ الأب — مثل سيمون - يقبل هذا كارهاً؛ لأنّه يحبّ سيمون ويحترمه، ويعلم أنّ ابنته تحبّه، وأنّ سعادتها معه، كما أنّ والد سيمون في مصر غنيّ، ولا بدّ أنّه سيتمكّن من تهريب بعض أمواله إلى ابنه في "إسرائيل".

هذا التّفسُّخ الخلقيّ لا يقف عند حدود النّساء، بل إنّ الرّجال أيضاً يفعلـــون الشّـــيء نفسه؛ فأعضاء الكنيست يغازلون، دائماً، المرأة وابنتها، وعضو الكنيست الفرنسيّ الأصل يغـــازل جوليا زوجة المليونير الإيطاليّ، بل يقتحم عليها حجرتها في اللّيل، ولا يخرج حتّى تحدِّد له موعـــدًا آخر حتّى تتخلّص منه، وسيمون لا يمانع في الاستجابة "لإعجاب" السّيدة الإيطاليّة الغنيّة به، لكنّه حين يكتشف أنّها تريد أن تغيظ زوجها به يُسْلِمها إلى دندي المسكين لينال (علقة) بـــدلاً منـــه، وهكذا.

إنّ التّفسُّخ الخلقيّ هنا لا يعني — في رأي باكثير — مجرّد ضعف الوازع الخلقيّ عند اليهوديّ بصورة عامّة، وحسب، لكنّه يعني أيضاً مظاهر تشتدّ بوصفها أعراضاً للأزمة الاقتصاديّة الطّاحنة الّتي تعانيها "الدّولة" في قطاعاتها كلّها، حتّى ليصبح الشّباب بلا عمل، ويستحيل عليهم تدبير أمور الزّواج؛ ومن ثمّ يُكرَهون على قبول تلك الوسائل المنحطّة للحصول على المال.

إلى جانب هذا الخيط الإنسانيّ — الاجتماعيّ يسير خيط آخر نراه في ذلك الحوار السّاخن الّذي يدور بين عزرا، اليهوديّ اليمنيّ، شريك حائم في الفندق، وبين "الكواهين الأربعة" أعضاء الكنيست. من هذا الحوار نعرف كيف ينظر يهود أوربّا إلى يهود الشّرق؛ إذ يرونهم بوصفهم متخلّفين في فكرهم وعقائدهم، ويمثّلون تيّاراً رجعيّاً خرافيّاً لا يمكن أن يساير دولة عصريّة في القرن العشرين. ويرتبط بهذه الفكرة، كذلك، النّظرة المتعالية الّتي يوجّهها اليهوديّ الغربيّ إلى اليهوديّ الشّرقيّ أيّاً كان موطنه:

كوهينسون : لا تنسَ يا مسيو كوهينوف أنّا (دولة) يهودية؛ فيجب علينا أن نحترم السبت.

كوهينوف : رجعيّة سخيفة لا تليق بدولتنا المتحضّرة.

كوهينسون : هذا لو كان يهود إسرائيل كلّهم ملحدين مثلكَ، لكنَّ فيهم المؤمنين المحافظين.

كوهينوف : تعني أولئك الرجعيّين المنحطّين من يهود العراق ويهود المغرب ويهود اليمن. هؤلاء يجب أن يكونوا تبعاً لنا، لا أن نكون نحن تبعاً لهم.

كوهان : أنا على رأي مسيو كوهينسون؛ إنّه أسخف السّخف أن يفرض علينا، نحن يهود أوربا وأمريكا، بأن ننحطّ إلى مستوى يهود اليمن.

(يظهر حينئذ عزرا عند البوفيه وكان قد دخل متسلّلا)

(شعب الله المختار ١٧- ١٨)

وبدخول عزرا يبدأ الحوار يتحوّل من كونه بين طرفين: أحدهما يتمسّك بالدّين والآخر ضعيف الإيمان به — كما قد يبدو من بداية الفقرة السّابقة — إلى تراشق بين جنسين وحضارتين، لا يحبّ أحدهما الآخر ولا يحترمه، وليس أحدهما على استعداد للتّعايش مع الآخر.

عزرا : إنّ السّبت سيبقي على رغم أنوفكم. فإن لم تعجبكم الحال فاخرجوا من إسرائيل.

(يتضاحك الجميع)

عـــــــزرا : ويلكم! ممّ يضحكون؟ من زندقتكم وإلحادكم؟

كوهـــــان : بل من تأخّرك . (يضحكون)

كـــــوهين : إذا خرجنا من إسرائيل فلمَن نتركها؟

كوهـــــان : لعزرا وجماعته، ليهود الشّرق...للسّفارديم!

كوهينـــوف : إذن تصبح إسرائيل أشدّ دول الأرض انحطاطاً!

عـــــــزرا : (محتدًّا) بل أنتم سبب الانحطاط يا أشكنازيم. ما دمتم في إسرائيل فلن يتمّ لهـــا مجدها الموعود أبداً.

(يتعالى ضحكهم).

كـــــوهين : أتستطيع يا عزرا أن تقول لنا لماذا؟

عـــــــزرا : لأنّكم لستم من شعب الله المختار. أنتم دخلاء من نُطَف السّلاف والصّـــقالبة واللاّتين والجرمان ومن شئتم من الأمم.

(يمضون في ضحكهم)

كوهينسوف : ومن هم شعب الله المختار إذن؟

كوهـــــان : أنتم؟

عـــــــزرا : (محتدّاً) نعم نحن.

يرتجف عزرا غضبا وهم يقهقهون ضاحكين (ص١٩).

فالحوار هنا يخرج من حدود الغضب إلى أعماق التّعصّب العرقيّ والحضاريّ من جانب الغربيّين (الأشكناز) فلا يجد عزرا — ممثّل السّفارد (اليهود الشّرقيّين) — إلاّ الطّعـــن في انتســـاب الغربيّين إلى العِرق اليهوديّ (الّذي يَدَّعون نقاءه الخالص من الاختلاط!) وخروجهم — بالتّبعيّة – من مقولة "الشعب المختار".

إنّ عزرا — دون أن يدري، أو هو يدري، لا نعلم — يهدم المعبد على رؤوس الجميع؛ إذ يُسقط نظريّة النّقاء العِرقيّ (للشّعب) اليهوديّ تماماً؛ فاليهود الغربيّون — عنده – "أخلاط من نُطَف السِّلاف والصَّقالبة واللاّتين والجرمان ومَن شئتم من الأمم" — كما يقول عزرا – وما دامـــوا في إسرائيل "فلن يتمّ لها مجدها الموعود أبداً"؛ لأنّه أسقط — في الحقيقة — أسس قيام "إسرائيل" أصلاً. والنّتيجة الطّبيعيّة لسقوط نظريّة "النّقاء العرقيّ" هي سقوط مقولة "الشّعب المختار" بالضّـــرورة؛ فلمَن الاختيار إذا لم يكن هناك شعب نقيّ عِرقيّاً بالمفهوم الصّهيونيّ نفسه؟!

إنّ عزرا، بطبيعة الحال، لم يقصد إلاّ أن ينفي "الاختيار" الإلهيّ عن يهود أوربّا وأمريكا، وأن ينسبه إلى يهود الشّرق، لكنّ السّؤال يبقى والقضيّة تظلّ قائمة؛ فهو إذا كان ينفـــي النّقـــاء العرقيّ عن يهود الغرب (ولنلاحظ أنّ الصّهيونيّة نشأت في أوربّا أساساً)؛ فما الّذي يجعل يهـــود الشّرق أنقياء؟ وأليس "الاختيار" قائماً على أساس "النّقاء"؟ فهل يكون "الاختيار" مخصوصاً بجـــزء من "الشّعب" دون جزء آخر؟ إنّها — على أيّة حال – أوْهام اليهود والصّهاينة بنوا عليها حقـــائق استعماريّة، وساعدهم على بنائها القوى الكبرى الّتي ترى مصالحها تتحقّق بوجود هـــذا الكيـــان الغريب النّشأة والتّكوين، أو كما يقول صاحب الفندق:

حـــــائم : ليسمعوا فإنّي لا أبالي. كنّا مبسوطين حتّى جاء هؤلاء القوم فأقاموا دولتـــهم وجلبـــوا إليهـــا المفاليـــك والصّـــعاليك مـــن كـــلّ شـــكل ولـــون.

(ص٤)

فأيّ دولة هذه الّتي تقوم على أمشاج من "المفاليك والصّعاليك من كلّ شكل ولــون"؟ وهم لا يختلفون في أجناسهم فحسب، بل يتفاوتون أيضاً في مستوياتهم الطّبقيّة باختلاف الــبلاد الّتي جاءوا منها:

حـــــائم : أرأيتِ يا سارة كيف يتفاوت الأفراد بتفــاوت دولهـــم في الغـــنى والفقـــر؟! كوهينسون غنيّ لأنّ أمريكا غنيّة، وكوهان فقير لأنّ فرنســا فقــيرة. ونحـــن شحّاذون مفلسون لأنّ دولتنا شــحّاذة مفلســة تتســوّل في كــلّ مكــان. (ص٨)

ويزيد هذه التّناقضات عمقاً أنّ بعض مَن يعيشون في "إسرائيل"– كـــــ"كوهينـــوف" الرّوسيّ — يؤمن بأنّ المعتقدات الدّينيّة اليهوديّة خرافات لا تلائم "دولة فتيّة" في القرن العشـــرين، وبعضهم يتقبّلها لمجرّد منافقة الفئات المتديّنة في "إسرائيل" عن غير إيمان حقيقيّ بها. فعـــزرا يـــتّهم الكواهين الأربعة بالزّندقة والإلحاد، وهم أعضاء الكنيست في دولة تقوم على أسس دينيّة أصـــلاً؛ فأيّ تناقض؟!

وقد رأينا من قبل شيوع صفة البخل بوصفها تكويناً لازماً للشّخصيّة اليهوديّة، وأنّهـــا مرتبطة – في الوقت نفسه — بالجشع والشَّرَه والحبّ الطّاغي للمال، وتصبح المصلحة الشّخصـــيّة أعلى من أيّ تقدير آخر في حياة اليهوديّ، ولو كانت المسألة هي حياة (الشّعب) اليهوديّ نفسه. ومن هنا تصبح علاقات شخصيّات تتصف جميعاً بهذه الصّفات علاقاتِ تناقضٍ وصراعٍ لا يتوقّف. فصاحب الفندق وزوجته يحاولان سلب أكبر قدر ممكن من المال من "زبائنهم"، وبكلّ الوسائل: الزّوجة تعاشر أعضاء الكنيست، وتدفع ابنتها إلى أحضانهم وأحضان المليونير الإيطـــاليّ، والفتـــاة تغازل المستثمر الأمريكيّ علناً، وخطيبها يرى هذا كلّه ويقبله — على الرّغم من مشاعره الحقيقيّة — ليفوز بالدّوطة والفتاة، وصاحب الفندق لا يغضبه أن يعلم أنّ زوجته تذهب إلى الحجـــرات ليلاً، لكنّه يغضب لأنّها لم "تخبره" بما أعطاها كلّ واحد من زبائنها، ويوافق على تقلّب ابنته بـــين الرّجال، والكواهينُ الأربعة أعضاء الكنيست يستغلّون المستثمريْن الأمريكيّيْن حتّى ليشربوا ويأكلوا على حسابهما دون أن يدعواهم، ولا يوافقون على دعوة كوهينوف للسّفير الرّوسيّ لمناقشـــته في صفقة الأسلحة التّشيكيّة لمصر، وتأثيرها على مستقبل "إسرائيل"، إذا كانوا ســـيدفعون حســـاب الحفل الّذي سيُقام له، بل يوافقون على إلغاء الدّعوة إذا أصرّ كوهينوف على أن يدفعوا.

وطبيعيّ أن تنتفي الثّقة في المعاملات بين الأفراد في مثل هذا المجتمع؛ لأنّ كلّ واحد منهم يظنّ أنّ الآخرين يسرقونه، أو أنّه — من شدّة حرصه — يخشى على ماله أن يُمسّ. وطبيعيّ أيضاً أن يكون الاستغلال هو الهدف الّذي يوجّه سياسة "الدّولة" والأفراد معـا. فالحكومـة تسـتغلّ المستثمرين استغلالاً بشعاً؛ فحين يقول كوهان للمستثمرَيْن الأمريكيَّيْن: إنّ "إسرائيل تفتح لكمـا ذراعيها مرحِّبة باسمة"، يعلّق حائم لزوجته في صوت منخفض: "لتعصر عنقيْهما عصراً حتّى يلفظا الدّولار الأخير" (ص ١٣). والحكومة تسجّل المشروع كلّه باسم الشّريك اليهوديّ. دون علـم الآخر الأمريكيّ حتّى لا يفكّر في تصفية مشروعه أو الحصول على أمواله، ولا يعنيها أن تَبْذُر بهذا الشّقاق بين الشّريكيْن. ولا ينفصل تصوّر مستقبل "إسرائيل" في المنطقة عن هذا الإطار نفسه من العلاقات؛ فإسرائيل بدأت بتهريب بضائعها إلى الأسواق العربيّة عن طريق قبرص واليونان وتركيا وإيطاليا [بل ودول عربيّة!]، لكنّ "هذا إجراء مؤقّت على كلّ حال ريثما يتمّ الصّلح قريباً بيننـا وبين العرب؛ فنغزوا أسواقهم ببضائعنا، ونستورد منها الموادّ الخامّ"، كما يقول كوهين.

والصّلح ضروريّ في هذه الحالة؛ "سنحصل على الصُّلح بأيّة سبيل، بالرّضا إن أمكـن، وإلاّ فبالقوّة" (ص١٦) [وقد حدث!]. فعلاقات "إسرائيل" في المنطقة مخطَّطٌ لها أن تكون علاقـة قائمة على الاستغلال؛ فالصُّلح مفروض بالقوّة، والتّعاون إن تعذّر، فالحلّ في التّهريب، وإن قـام التّعاون فلن يكون إلاّ فتحاً للأسواق العربيّة أمام بضائعهم وسلب الموادّ الخامّ، وكوهينسـون — الأمريكيّ - يعلّق على مشروع السّدّ العالي قائلا:

ككوهينسون : ومَن قال لكم إنّ هذا المشروع سيتمّ؟ لن نسمح للبنك الدّوليّ أن يُقرِض مصر لهذا المشروع أبداً.

ليفـي : حتّى بعد عقد الصّلح؟

كوهينسون : حتّى بعد عقد الصّلح، إلاّ إذا كُفلت لنا ضمانات كافية للحـدّ مـن الصّناعة المصريّة وحصرها في نطاق ضيّق.

كوهينسون : أو إذا قَبِلت مصرُ أن تقوم فيها فروعٌ لمؤسّساتنا الصّناعيّة تستمدّ مـن تلك القوى الضّخمة الّتي سيتيحها المشروع (ص١٦).

هذا الإطار الاستغلاليّ من العلاقـات الّذي تقوم عليه "إسـرائيل" يُتوقّـع — بطبيعـة الحال — أن ترفضه دول المنطقة [كما كان متوقّعاً آنئذ!]؛ ولهذا لا بدّ أن تُسلَّح إسـرائيل دائمـاً

لفرض تعاونها على دول المنطقة وانتزاع تعاون دول المنطقة معها. وليس أصلح لهذا الإطار الغريب من التّعاون إلاّ الفكرةُ اليهوديّةُ عن أرض الميعاد؛ الّتي تتيح لإسرائيل التّوسّع المستمرّ على حساب دول المنطقة.

كوهـــــان : إنّ إسرائيل لن تقف عند حدودها الحاليّة ولن تهدأ؛ حتّى تهيمن على سائر أرض الميعاد من النّيل إلى الفرات.

وهكذا نجح باكثير - بكثير من السّلاسة في الحوار والأحـــداث - في نقـــل الصّـــفات الملازمة للشّخصيّة اليهوديّة في الأدب والتّراث العالميّيْن، لا لتكون مجرّد صفات لأشخاص، لكنّهـــا تصبح، أيضاً، صفات لــ"دولتهم" أو كيانهم المُدّعى؛ الأمر الّذي يُحدِث صدعاً خطيراً في العلاقة بين الفرد و"الدّولة"؛ لتضارب مصالح الأفراد مع مصالح "الدّولة" أو الجماعة، ويتحوّل حُلم الأفراد إلى كابوس مزعج؛ فتواجه الأغلبيّةُ العظمى من "الشّعب" استمرارَ هـــذه "الدّولـــة" في الحيـــاة، ويقومون بثورة على الحكومة، ويُسلِمون أمرهم إلى هيئة الأمم، الّتي تصفّي "إســـرائيل" وتعيـــد المهاجرين إلى بلادهم.

ولعلّ أبرز ما في هذه المسرحيّة نجاح باكثير في التّعامل مع الشّخصيّات في المسرحيّة؛ لا بوصفهم تنويعات على النّمط الأصليّ للشّخصيّة اليهوديّة، وحسب، لكنّه تَعامل معها، كـــذلك، على أنّها شخصيّات تعيش تجربة تاريخيّة حيّة، وتتفاعل مع ظروف اجتماعيّة واقتصاديّة وسياسيّة — داخليّة وخارجيّة — محدَّدة، تتأثّر بها وتحاول التّأثير فيها، وهو التّأثير الّذي يبلغ ذروتـــه بتنظـــيم الثّائرين على نظام الحياة في "إسرائيل" وظروفها، ثمّ قيامهم بالثّورة وإمساكهم بزمام الأمور.

فالشّخصيّات الأساسيّة في المسرحيّة تعاني من أزمات محدَّدة، اقتصـــاديّة واجتماعيّـــة. فسيمون، مثلاً، يعيش أزمة نفسيّة حادّة؛ بسبب ولائه المزدوج بين بلده الأصليّ، مصر، وإيمانـــه بالحُلم اليهوديّ في إنشاء "دولة إسرائيل" واستمرارها في الحياة، وقد عمّق من هذه الأزمة الخطابُ الّذي أرسله إليه صديق من رومانيا لم يُطِق الحياة في إسرائيل؛ فعاد إلى بلاده؛ فأذهلته المعاملة الطّيّبة الّتي لَقيها حين عاد، وعَدَّ نفسه خائناً لبلاده الأصليّة؛ فانتحر. وبلغت أزمة سيمون ذروتها حـــين قُبِض عليه في قضيّة تجسّس في مصر، لكنّ القضاء المصريّ برّأه، وجاء أصدقاؤه المصريّون يهنّئونه بالبراءة؛ فأحسّ بالشّعور نفسه الّذي راود صديقه المنتحر، لكنّه تغلّب عليه بالانخراط في جماعـــة الثّائرين العاملين على تفويض "إسرائيل".

وعلى الرّغم من هذا التّعامُل الحيّ التّاريخيّ مع الشّخصيّة اليهوديّة في "إسرائيل"، فـإنّ النّمط اليهوديّ لم يَغِبْ عن المسرحيّة كلّيّة، وظلّ فعّالاً إلى حدّ كبير، ونتصوّر أنّه هو المسئول عن هذا البرود المستفزّ للشّخصيّات إزاء التّفسخ الخلقيّ السّافر الّذي رأيناه في علاقات الشّخصـيّات، وهذه المبالغات الملهويّة في وصف البخل اليهوديّ الشّهير، وهكذا. لكنّ باكثير – على أيّة حال – نجح في إشعارنا بحيويّة الشّخصيّات حيويّة غلبت على النّمطيّة فيها؛ فغابت النّمطيّـة في أعمـاق الشّخصيّات لتعيش التّجربة التّاريخيّة بأبعادها جميعا.

وعلى الرّغم من هذه الرّؤية للشّخصيّة اليهوديّة في "إسرائيل" في الإطار التّاريخيّ، وذلك الوعي الواضح لباكثير بالظّروف التّاريخيّة لنشأة "إسـرائيل"، وأيضـاً بالتّركيـب الاجتمـاعيّ والاقتصاديّ والعِرقيّ لـ"شعب إسرائيل"، وعلمه أنّ المساعدات الخارجيّة المتدفّقة على "إسرائيل" – وبخاصّة من الولايات المتّحدة الأمريكيّة – هي الّتي حفظت لها حياتها – حتّى كتابة المسرحيّة، بل حتّى اليوم– نقول: على الرّغم من هذا كلّه فقد كان السّذاجة بحيث يتصوّر أنّ المسألة يمكن أن تتوقّف بمجرّد معرفة الشّعب الأمريكيّ بالحقائق، أو التّخفيف من قبضة اليهـود علـى وسـائل الإعلام.

ففي المناقشة بين المستثمر الأمريكيّ أندرسون والكواهين الأربعة، يهدّدهم أندرسون بأنّ دافع الضّرائب الأمريكيّ لن يصبر على هذه الحال طويلاً، ويحاول ليفي، زميله اليهوديّ، أن يعتذر عنه:

كوهان : فكيف يهدّدنا الآن بدافع الضّرائب الأمريكيّ؟

ليفـي : إنّه معذور إذ خشي أن ينقلب الرّأي العامّ في أمريكا على اليهود.

كوهينسون : هذا محال، نحن المسيطرون هناك على كلّ شيء: على الصّحافة والإذاعة والبنوك والمصالح الحكوميّة، وعلى الكونجرس، بل على البيت الأبيض نفسه.

ليفـي : أجل هذه هي الحالة اليوم.

كوهينسون : وإلى الأبد.

أندرسـون : صدّقني يا مستر كوهينسوف، إنّ الشّعب الأمريكيّ يجهل معظمـه هـذه

الحقائق.

كوهينســـــون : يجهل أو يعلم . ما شأننا به؟

أندرســـــون : يوم يعرفها سيكون له شأن آخر.

فالقوى الاستعماريّة العالميّة - وبخاصّة الولايات المتّحدة الأمريكيّة - ليست على استعداد للتخلّي عن إسرائيل الّتي تخدم أهدافهم في ضرب الحركة الوطنيّة والقوميّة العربيّة في كلّ آن أرادت النهوض فيه، كما أنّها تعوق حركة التّنمية العربيّة الّتي تهدف إلى خلق اقتصاد قويّ مستقلّ بذاتــه يستغني عن الاعتماد على القوى الاستعماريّة، ثمّ إنّ وجود إسرائيل في المنطقة يبيح المــوادّ الخــام العربيّة — وبخاصّة البترول — للدّول الصناعيّة الكبرى الّتي لا تستغني عنه، وأهمّ من ذلك أنّ وجود إسرائيل حلّ مشكلة اللاّجئين اليهود الّذين تدفّقوا على أوربا الغربيّة والولايات المتّحدة في نهايات القرن التّاسع عشر وبدايات القرن العشرين، وأتاح لهذه الدّول التخلّص — إلى الأبد في تصوّرهم — من مشكلة الأقليّات اليهوديّة الطّفيليّة في المجتمعات الغربيّة.

لهذا كلّه فإنّ وجود إسرائيل يخدم الأهداف الاستعماريّة الغربيّة في المنطقة؛ الأمر الّــذي يجعل الأمريكيّين — وغيرهم من الغربيّين — على وفاق تامّ مع سيطرة اليهود على وسائل الإعــلام الغربيّة، بل إنّهم يساعدونهم أيضاً على هذا التّعتيم الإعلاميّ على القضايا العربيّة العادلــة وعلــى حقائق الصّراع العربيّ — "الإسرائيليّ".

وبالإضافة إلى هذا فإنّ باكثير لم يقدّر تقديراً كافياً أنّ الصّــهاينة في دعــوتهم لإنشــاء "إسرائيل" لم يبدءوا من فراغ، بل لعبوا على وتر حسّاس ظلّت الكُتب المقدّسة تعزف عليه دائماً في حياة اليهود على امتداد تاريخهم، هو فكرة العودة إلى أرض الميعاد من النّفي أو الشّــتات الّــذي تعيشه الأقليّات اليهوديّة في كلّ مكان؛ إذ تشكّل أسطورة النّفي والعودة إحدى النّقاط المحوريّة في الرّؤية اليهوديّة للتّاريخ(٢٨٤).

هذه الفكرة — فكرة العودة - يؤمن بها اليهود إيماناً صوفيّاً لا مجال إلى الشّــك فيــه أو التّقليل من شأنه — أيّاً كانت أصول هذا الإيمان ومُستَنَده الدّينيّ أو الأسطوريّ، وأيّاً كان رأينا فيه

---

(284) د. عبد الوهّاب المسيري: السّابق، ص ٣٧٥.

أيضاً – لأنّه يفسِّر هذا الانتشار الواسع السّريع للفكرة الصّهيونيّة بين يهود العالم، كما أنّه يفسِّر أيضًا هذا الالتزام الرُّوحيّ من جانب يهود العالم تجاه "إسرائيل"، ولعلّه هو ما يحفظ لـ"إسرائيل" تماسُكها حتّى الآن، ولا يدفع بالتّناقضات الاجتماعيّة والدّينيّة والعرقيّة في "إسرائيل" – على الرّغم من وجودها وقوّتها – إلى مرحلة الصِّراع.

هذا دون أن نغفل ذلك الإحساس المستمرّ بالخطر الّذي ينمّيه حُكّام "إسرائيل" في شعبهم باستمرار؛ لأنّ الشّعور الجماعيّ بالخطر من العرب الّذين يحيطون بهم ويتحيّنون الفرصة لقذفهم في البحر - كما تروِّج الصّهيونيّة – يؤدّي إلى العلوّ، ولو إلى حين، على التّناقضات الاجتماعيّة والعرقيّة والدّينيّة الّتي تنخر في عظام "إسرائيل".

أمّا الغريب في المسرحيّة حقّاً فهو غياب العنصر العربيّ الفلسطينيّ غياباً يكاد يكون تامّا. فمن بين الشّخصيّات المسرحيّة كلّها لا نجد إلاّ بائع لبن عربيّاً عجوزاً، يبيع اللّبن لصاحب الفندق بثمن أقلّ من غيره، ويُظهِر تمسّكاً شديداً بالبقاء إلى جانب ما بقي من أرضه، ولو عانى في سبيل بقائه ما يعاني، ويعلّق على أحلام الصّهاينة في "أرض الميعاد" بقوله - غاضباً - : "مستحيل"، ولا شيء غير هذا. إنّ التمسُّك بالأرض واحتمال الأذى في سبيلها هو – لا شكّ – أكثر عناصر المقاومة لأحلام "إسرائيل" فاعليّة، لكنّه – في المرحلة النّهائيّة – لا يكفي وحده؛ لأنّ هناك مَن أُجبِروا إجباراً – وهم الغالبيّة العظمى من الشّعب الفلسطينيّ - على مغادرة أرضهم وإخلائها للصّهاينة المهاجرين، بالإرهاب والقتل والحرق وغيرها من الوسائل البربريّة، الّتي صوّر بعضَها باكثير نفسه في مسرحيّته السّابقة. هذه الأغلبية الّتي خرجت مضطّرّة، ما دورها؟

إنّ تركيز باكثير على خطورة تكوين "الشّعب في إسرائيل" من أمشاج من الجنسيّات، والاتّجاهات الدّينيّة والعرقيّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة والثّقافيّة المتضاربة - جعله يقلِّل من شأن الدّور الّذي ينبغي أن يلعبه العرب – وبخاصّة الفلسطينيون - في تحرير أرضهم من غاصبها، واكتفى منهم بهذا الموقف الوحيد، وهو التّمسّك بالأرض وبالعروبة، وإن لم يكن موقفاً هيّناً.

ولقد سبق أن أشرتُ إلى أنّ المسرحية لم تتعامل مع الشّخصيّات "الإسرائيليّة"، الصّهيونيّة منها وغير الصّهيونيّة، بوصفها مجرّد تنويعات على النّمط الأساسيّ الموروث للشّخصيّة اليهوديّة، وإن كان النّمط موجوداً ومؤثّراً في خلفيّات العمل؛ الأمر الّذي أدّى بالكاتب إلى أن يعاملها بوصفها "شخصيّات" تعيش في إطار تاريخيّ محدَّد؛ ولهذا جاءت المسرحيّة وفيها حيويّة الحركة

والصّراع والشّخصيّة، و لم يغلب الحوارُ السّياسيُّ الكاتبَ على أمره؛ فجاء الحوار متراوحاً بين الدّوران حول المشاكل الاجتماعيّة والاقتصاديّة الّتي تعيشها الشّخصيّات، وبين الحوار السّياسيّ الّذي يناقش المشكلة العربيّة – "الإسرائيليّة" في وضعها الرّاهن، وأيضاً في جذورها الفكريّة الصّهيونيّة، دون أن يشعر المتلقّي – إلى حدٍّ بعيد – بأنّ المسرحيّة ذات طابع سياسيّ غلاّب.

ومن هنا يمكن القول إنّ هذه المسرحيّة – وهي الثّانية بين ثلاث مسرحيّات تناول فيها باكثير الموضوع نفسه – أجود المسرحيّات الثّلاث فنّيّاً؛ ففيها الكثير من المواقف الملهويّة المرسومة بإحكام، والّتي تخدم، في النّهاية، الهدف الرّئيسيّ للمسرحيّة، كما أنّ فيها شخصيّاتٍ جيّدة متطوِّرة، وحركةً تتطوّر بسلاسة وموضوعيّة.

كتب باكثير هذه المسرحيّة والمسرحيّة السّابقة، وهو متفائل أشدّ التّفاؤل بأنّ قيام "إسرائيل" هو مشروع مقضيّ عليه، حتماً، بالإخفاق من قبل أن يبدأ؛ لأنّ إنشاء "دولة" وتجميع "شعب" بهذا الأسلوب سابقة تاريخيّة لم يحدث لها مثيل، ومن المستحيل – من ثمّ – أن تجد "إسرائيل" أرضاً مشترَكة على المستوى الدّاخليّ أوّلاً، ثمّ على الصّعيد العربيّ، ثانياً، يمكن أن تستوعب – كما يقول – هذه الأمشاج المتنافرة "من المفاليك والصّعاليك من كلّ لون" – الّتي تشكّل "شعب" "إسرائيل"، كما أنّ الكيان العربيّ لا يمكن أن يستوعب هذا الكائن الغريب في جسده لو تشكّل حقيقة. كما أنّه كان متفائلاً أيضاً بنموّ الوعي العربيّ بحقيقة ما يُحاك حوله من مؤامرات تستهدف كيانه كلّه، وكذلك بالتّحرّكات "الواعية" للقيادة المصريّة، بخاصّة بعد مؤتمر باندونج وصفقة الأسلحة التّشيكيّة، ثم الإجماع العربيّ – الّذي كان! – على مقاطعة "إسرائيل".

ولقد انعكس هذا التّفاؤل – أو قُلْ: الوعي الفرديّ للكاتب – على مسرحيّتيه الأوليَيْن: "شيلوك الجديد" و"شعب الله المختار"؛ فتعامل مع "الشّخصيّة" الصّهيونيّة – "الإسرائيليّة" على المستوى التّاريخيّ الّذي يقترب اقتراباً شديداً من الواقعيّة، ورأى هذه "الشّخصيّة" في إطار ظروف اجتماعيّة وسياسيّة محدَّدة، قبل إنشاء "إسرائيل" وبعده، لكنّه – فيما يبدو – تبيّن أنّ المشكلة أبعد من أن تكون وليدة العصور الحديثة، أو الظّروف التّاريخيّة الّتي ولدت الفكر الصّهيونيّ، وأدّت به إلى الارتباط بالاستعمار الحديث. لهذا تحوّل باكثير، في ثلاثيّته المسرحيّة التّالية "إله إسرائيل" إلى البحث في "الشّخصيّة اليهوديّة" نفسها؛ الأمر الّذي تحوّل به عن وعيه السّابق، وأوقعه في أسر الأساطير الصّهيونيّة نفسها. فبدلاً من البحث عن الفكر الصّهيونيّ في أثناء التّاريخ "الحقيقيّ"، راح يجري خلف أسطورة "الشّعب المختار"؛ بوصفها الفكرة المحوريّة بين الأفكار اليهوديّة جميعاً، محاولاً

أن يهدمها، بتحويل مصدر الاصطفاء من الله إلى الشّيطان، غير ملتفت إلى أنّه، بهذا، يُثبِّت الفكرة ولا ينفيها؛ فهناك — في رأي باكثير - اصطفاءٌ واختيارٌ، ولا يهمّ مصـــدر هـــذا الاصـــطفاء أو الاختيار، كما أنّه وقع في مقولة وجود "شعب" أصلاً له امتداد تاريخيّ على أيّ شكل ، والأهمّ — فنّيـــاً - أنّه وقع في أسر النّمط المعتاد "للشّخصيّة اليهوديّة"، كما سنرى.

تلاميذ الشّيطان يفوقونه:

"إله إسرائيل" ثلاثيّة مسرحيّة تختار ثلاث فترات تحوّل في تاريخ اليهود؛ لتقف عنـــدها، ولِتصوِّر أهمّ الخصائص الّتي تطبع هذه الشّخصيّة، وأهمّ معتقداتهم العرقيّة الّتي يربطهـــا اليهـــود بالدّين. وتردّ المسرحيّةُ أهمَّ هذه السِّمات والمعتقدات إلى ارتباط اليهود — منذ فجر تـــاريخهم — بإبليس (لا بالله)؛ بحيث كان هو إلهَهم الحقّ الّذي يعبدونه ويأتمرون بأوامره ويخضعون لمخطَّطاته.

والفترة الأولى — الّتي تقف عندها مسرحيّة "**الخروج**" — هي الفترة بين نبوّة موســـى، عليه السّلام، وخروجه بهم إلى سيناء، إلى أن يبدأ بهم غزوه لبلاد الأدوميّين، وهي الفترة نفسها الّتي يعدّها اليهود أنفسهم بداية تحوّلهم إلى "أمّة" لها تاريخها المميَّز(٢٨٥)، وهي الفترة نفسها أيضاً الّـــتي تَصوّر الكاتب أنّ بني إسرائيل بدءوا منها الاتّصال بـــ"ربّهم" إبليس، الّذي تجلّـــى لشـــيوخهم في معبد مصريّ كان يقوم على خدمته كاهن من بني إسرائيل، ويتمكّن إبليس من إقنـــاع هـــؤلاء الشّيوخ أنّه هو "إلههم"، وأنّ موسى، عليه السّلام، حين ينتصر سيحابي المصريّين على حســـابهم؛ فهو لا يتطلّع إلى النبوّة قدر تطلُّعه إلى المُلك.

ولقد سجد شيوخ بني إسرائيل — قبل ظهور إبليس لهم - لإله المصريّين بأمر الكـــاهن (ذي الأصل الإسرائيليّ)، على الرّغم من عدم وجود أحد معهم في المعبد من المصريّين؛ لأنّ مـــن يخون السِّرّ تخونه العلانية:

الكـــــاهن : (مشيراً إلى الصّنم) إلهنا...اركعوا له.

الشّـــــيوخ : لهذا الصّنم وليس بيننا أحد من المصريّين؟

---

(285) انظر: موسوعة المصطلحات والمفاهيم الصهيونيّة، مادة: الخروج.

الكـــــاهن : أنا كاهن هذا المعبد (يركع للصّنم).

الشّـــيوخ : أنت إسرائيليّ.

الكـــــاهن : هكذا ينبغي أن أصنع وإلاّ انكشف سرّي.

الشّـــيوخ : هذا حين تكون أمام المصريّين.

الكـــــاهن : بل دائماً . هكذا أوصاني أبي كما أوصاه جَدّي من قبل. وهكذا اســتطعنا أن نأخذ من أموال المعبد ونُذُوره ما نشاء فنفرّقه على بني جنسنا، وَيْلَكم! أتظنّون أنّنا كنّا نحتفظ بسرّنا هذا ثلاثة أجيال لو لم نلتزم سنن المصريّين في كلّ وقــت كما لو كنّا منهم؟

الشّـــيوخ : لكن ...

الكـــــاهن : إنّ مَن يخون السِّرّ تخونه العلانية (بلهجة جازمة): هيّا اركعوا مثلي للإله المعبود.

يركع الشّيوخ. (ص١٠)

إنّ باكثير يرى أنّ هؤلاء الشّيوخ – إذن - كانوا على استعداد لأن يعبدوا إبليس؛ فهم يطيعون الكاهن في السّجود لإله المصريّين، لا لشيء إلاّ طمعاً في مقابلة الإله، الّـذي قـال لهـم الكاهن إنّه تجلّى له ووعدهم أن يظهر لهم عياناً، وطاعة لمنطقه (الّذي يؤمن به إيماناً مطلقاً، كمـا آمن به أبوه وجَدّه) الّذي يفرض عليهم أن يخدعوا النّاس في السِّرّ والعلانية؛ حتّى لا يخدعهم السِّرّ في العلانية؛ فبهذا الخداع وحده اكتسب الكهنة اليهود في المعابد المصريّة مكانتهم عند المصـريّين وسرقوا أموال معابدهم. بل إنّ الشّيوخ يستهينون، في البداية، بالسّجود لإله المصريّين؛ فكلاهما – إلههم وإله المصريّين – إله! وهم قد سجدوا له في السّرّ لا يراهم أحد، تحـت دعـوى خـداع المصريّين، وأنّ السّجود كان في الظّاهر فقط، ولكن لا يلبث هذا الصّنم نفسه أن يصبح مـوطن تجلّي الإله لهم. وعلى الرّغم من أنّهم يعرفون أنّه صنم، وأنّه في معبد وثنيّ، فهم لم يتورّعوا عن أن

يخوضوا التّجربة، وأن يخرجوا منها مقتنعين تماماً أنّ الإله الحقّ تجلّى لهم، وأنّ موسى ليس نبيّاً حقّاً، وإن كان عليهم أن يخرجوا معه إن خرج ببني إسرائيل، لا إيماناً به، لكن ليقاوموه ويحـــدّوا مـــن طغيانه.

ولا تنتهي مقابلة الشّيوخ لإبليس إلاّ وقد كتب على نفسه أن يجعل بني إسرائيل شـــعبَه المختار، وألاّ ينال شرف "توحيده" سواهم من العالمين. كان هذا — إذن - هو التّفسير الوحيـــد، في رأي باكثير، لذلك التّناقض الواضح بين تصوّر الإله في كلٍّ من المسيحيّة والإسلام، وتصوّر الإله عند اليهود، مع أنّ المفترَض أنّها جميعاً من مصدر واحد! فالمسيحيّة والإسلام يبذل أتباعهما كلّ ما في وسعهم من جهد في سبيل الدّعوة إلى دينهم، ويفرحون ويستبشرون بكلّ معتنق جديد لدينهم، على العكس من اليهود، الّذين يتصوّرون إلههم إلهاً قوميّاً خاصّاً باليهود وحدهم(٢٨٦)، ولا يدعون له أحداً من غير اليهود، ولا يسعدون بأيّ معتنق جديد لديانتهم. بل إنّه يفسِّر أيضاً هذا الإلحاح الدّائم في التّوراة على تجسيم الإله، وتصوُّرَه آكلاً شـــارباً، حزينـــاً ســـعيداً، غاضـــباً راضـــياً، دمويّاً(٢٨٧)..إلخ. كما يفسِّر أيضاً — وهذا هو الأهمّ - مقولتهم الغريبة بأنّهم الشّعب المختار(٢٨٨)، الّذي اصطفاه الله من بين البشر جميعاً ليكونوا شعبه المقدّس.

منذ هذه المقابلة امتزج ضلال شيوخ بني إسرائيل — الّذين كانوا يقاومون رسالة موسى، عليه السّلام - بالأوهام الّتي بذرها إبليس في نفوسهم؛ فراحوا يغرسون ثمارها في نفوس قـــومهم. لقد أغروا نساءهم بأن يسرقن ذهب المصريّات، وحين دُعُوا للقاء موسى، عليه السّلام، أخذ عزرا — وهو أحد الشّيوخ — في بثّ الفتنة في قومه مشكّكاً في تصرّفات نبيّهم، ملحّاً في جداله وعناده. وإذ أمرهم النبيّ بإعادة الذّهب، يلجأ الشّيوخ إلى إبليس الّذي ينصحهم أن يصهروا الـــذّهب في قطعة واحدة، ويصنعوا منها عجلاً يعبدونه. فهم — مرّة أخرى - يخذّلون قومَهم عـــن نبـــيّهم، ويمعنون في العناد والجدل — حتّى مع إبليس نفسه — ويستبدلون بتعاليم دينهم الحقّ تعاليمَ إبليس،

---

(286) انظر: د. عبد الوهّاب المسيري: السّابق، مادة الخالق — التّصوّر اليهوديّ. وعبّاس محمود العقّاد: الله، ط دار الهلال، د. ت، ص ١٠٢. حيث يقول: "وكان معنى الكفر في الإسرائيليّة الأولى كمعنى الخيانة الوطنيّة في هذه الأيّام، فكانت للشّعوب آلهة يؤمن الإسرائيليّون بوجودها، ولكنّهم يحرِّمون عبادها كتحريم الانتماء إلى دولة أجنبيّة؛ فربّ الشّعب أحقّ بولائه وعبادته من الأرباب الغرباء".

(287) انظر: د. عبد الوهّاب المسيري: السّابق نفسه، والعقّاد: السّابق، ص ١٠١ - ١٠٣.

(288) انظر: د. المسيري: السّابق، مادة: الشّعب المختار.

الّتي تصادف هوى في نفوسهم، كعبادة الذّهب، الّتي ترمز إلى حبّ اليهود الشّديد للمـــال. أمّـــا التّعاليم الّتي لا تهواها قلوبهم، فإنّه يُلطّفها لهم بتذكيرهم بأنّه اصطفاهم وسيكون معهم. فالاصطفاء الّذي سيجعلهم قريبين من الرّبّ سيجعلهم أيضاً موضع حسد الشّعوب الأخرى واضـــطّهادهم، وعليهم أن يصبروا ويكافحوا حتّى يكون لهم الانتصار النهائيّ.

وهنا نجد تلك السّمة المحوريّة في "الشّخصيّة اليهوديّة"، الّتي تجعل من الشّعوب الأخـــرى جميعا أغياراً أو غرباءَ، يناصبون اليهودَ العداءَ ويصبّون عليهم سياط الاضطّهاد، يتحاشاهم اليهوديّ ولا يتناول حتّى طعامهم، ويستغلّهم إن استطاع، بالرّبا أو غيره، بل إنّ التّلمود يدعوهم دعـــوة صريحة (في بعض أجزائه المتناقضة) لقتل الغريب حتّى لو كان من أحسن الناس خُلُقـــاً[٢٨٩]، ولا ينسى إبليس — بطبيعة الحال — أن يغمز في نبوّة موسى، عليه السّلام، وولائه لشـــعبه وســـلامة تصرّفاته معهم، هذا غير الخرافات الّتي يبذرها في نفوسهم.

وحين ينـــزل بهم موسى، عليه السّلام، أرضَ مؤاب، ويأمر الرّجال أن يُنازِلوا الرّجال، وأن يتحاشوا النّساء والأطفال والشّيوخ، يأمرهم ربّهم/ إبليس بعكس ذلك؛ فينفّـــذوا تعاليمـــه، مخالفين بذلك أمر نبيّهم وأمر قائدهم يوشع: "فاعلمْ، إذن، أنّهم لم يتعرّضوا للرّجال، وإنّما انقضّوا على الشّيوخ والنّساء والأطفال؛ فأعملوا فيهم التّذبيح والتّقتيل، ومثّلوا بهم أفظع تمثيل". ويعلّـــق إبليس – الّذي ينقل بنفسه هذا الخبر – قائلا لموسى، عليه السّلام: "إنّك لا تجهل ضـــعف بـــني إسرائيل وجبنهم، فلو أنّهم أطاعوا أمركَ هذا أو أمر ربِّكَ كما تزعم لبادوا جميعاً بسيوف جبابرة كنعان، ولكنّهم أطاعوا أمري فتمّ لهم النّصر بالرّعب الّذي نشروه في قلوب أعدائهم".

وكراهية اليهود للمواجهة في القتال وجبنهم وخَوَرهم من السّمات الّتي نـــصّ عليهـــا القرآن الكـــريم في أكثر من موضع، كقولهم لموسى، عليـــه السلام :[فاذهبْ أنتَ وربُّكَ فقاتلا إنّا ههنا قاعدون] [المائدة: ٢٤]، أو قولهم لطالوت، حين دعاهم لقتال جالوت: [لا طاقةَ لنا اليومَ بجالوتَ وجنودِه] [البقرة : ٢٤٩].

وهكذا وضعت هذه الفترة في حياة بني إسرائيل بذور السّمات الأساسيّة الّتي صـــاحبت تاريخهم كلّه، من أنانيّتهم واستئثارهم بإلههم (سواء أكان إلهاً حقّاً أم إلهاً باطلاً)، وضلالهم، بعبادة ما سوى الله من المعبودات، كالعجل الذّهبيّ الّذي عبدوه في بَريّة سيناء، ولجاجهم وحبّهم للجدل،

---

(289) د. المسيري: السّابق، مادة: الأغيار.

وعدم طاعتهم أنبياءهم، وأوّلهم موسى، عليه السّلام، أو قادتهم ، وجبنهم، وضعفهم عن المواجهة، على الرّغم من دمويّتهم الشّديدة في غير قتال، وتوهّمهم أنّهم شعب الله المختار بمجرّد أنّهم كذلك، دون التزام بأيّ مسئوليّات لهذا الاصطفاء — من عبادة تنعكس على السّلوك والمعاملات، كما هو معروف في "الدّين" الحقّ – إن كان هذا الاصطفاء موجوداً أصلاً!

وفي المسرحيّة الثّانية "ملكوت السّماء" نجد "قيافا" رئيس الكهنة و"حنانيا" زوج ابنته يتدبّران أمر هذا النّبيّ الجديد (المسيح، عليه السّلام)، لا يبحثان عن وجه الحقّ فيما جاء به، لكن عن وجه يحكمان به عليه بالموت. وعلى الرّغم من إيمان قيافا بأنّه لا يوجد في الشّريعة ما يجعلهم يحكمون بقتله، وأنّ ما أتى به يوافق شريعة موسى، عليه السّلام، ولا ينقضها، فإنّهما ما يزالان باحثَيْن عن مَخرَج للتّخلّص من هذا النّبيّ، دفاعاً عن "جاهنا ومناصبنا ومصالحنا" — كما يقول حنانيا.

وفي سبيل هذا الهدف "الدّينيّ" يحاولان الاستعانة بمريم المجدليّة، لكنّها كانت قد آمنت بالسّيّد المسيح، عليه السلام؛ فأخفقت الخطّة! ولا يتورّعان عن أن يستعينا بالغزاة الرّومان على نبيّهم وأن يثيروهم عليه ليقتلوه، في الوقت الّذي يتبرّأ فيه الحاكم الرّومانيّ من دم هذا الرّجل الّذي لم يسمع عنه شرّاً أو سوءاً يُجيز له قتلَه؛ فيحمِّل اليهودَ دمَه، وحين يسألهم عمّن يطلقه لهم من السّجن إكراماً للعيد، يسألونه أن يطلق لهم قاطع طريق!

فكبراء اليهود لا يبحثون عن الحقّ قدر بحثهم عن مصالحهم الشّخصيّة الضّيّقة، ولو بحثوا عن الحقّ لوجدوه في موافقة ما أتى به عيسى لِما أتى به موسى، عليهما السلام، من شرائع بين أيديهم يعرفون موافقتَها لتعاليم النّبيّ الجديد. لكنّ "جاههم ومصالحهم ومناصبهم"، الّتي يتهدّدها هذا الدّين الجديد ولا يوافقها، هي الّتي تهمّهم. وعلى الرّغم من أنّ الغزاة الرّومان يرفضون التّدخّل في البداية – بحسبان أنّ الأمر خاصّ باليهود وحدهم — فإنّهم يستجيبون لليهود، الّذين يظلّون يتودّدون إليهم حتّى يقتلوه لهم.

وتبدأ من هنا محاولة استقلال اليهود بإرادتهم عن إرادة إلههم إبليس وقد اكتسبوا صفاته. فهم لا يستمعون إلى ما يقوله لهم من أنّ مَن يقتلونه هو يهوذا الإسخريوطيّ وليس عيسى المسيح، بل يكشف قيافا لقومه عن شخصيّة إبليس ليفضحه، ناكراً فضل إبليس على قومه اليهود.

أمّا المسرحيّة الثّالثة "الحيّة" فلا نجد فيها إلاّ المشهد الثّاني، الّذي يدور في المؤتمر الصّهيونيّ الأوّل، الّذي انعقد في بازل (بال) بسويسرا سنة ١٨٩٧، ونرى فيه اليهود وقد سيطروا على اقتصاد العالم وسياسته، وبهذا يمكنهم أن يُنفّذوا ما يشاءون من مؤامرات تستهدف الاستيلاء لا على فلسطين وحدها، لكن على أرض الميعاد كلّها. وهم، في سبيل ذلك، لا يتورّعون عن التّخطيط لحروب عالميّة أو أزمات اقتصاديّة تطحن العالم طحناً ما دام هذا سيبلغ بهم أهدافهم[٢٩٠].

إنّ أحقاد اليهود وأطماعهم ليست قاصرة على العرب وحدهم، لكنّها تشمل كلّ الشّعوب الأخرى غير "شعبهم المختار" [٢٩١]. ولهذا فهم يعدّون البشريّة كلّها مسخّرة لخدمة أهدافهم ومطامعهم؛ ألم يخلق الله الشّعوب الأخرى "لتؤنسهم" وتخدمهم؟!

وليس غريباً، بعد هذا كلّه، أن نجد إبليس نفسه شاكياً هؤلاء الّذين علّمهم فتفوّقوا عليه، وأرشدهم إلى رسالته؛ فسلبوها منه، ثمّ تنكّروا له وأنكروه، وهكذا اليهود دائماً، يستغلّون الآخرين لخدمة أهدافهم، ثم يتنكّرون لهم وينكرونهم؛ ألم يأتوا إلى فلسطين ليعيشوا مع شعبها فسلبوا وطنهم ثم أنكروهم؟

وعلى الرّغم من ضعف البناء الفنّيّ في هذه الثّلاثيّة — وبخاصّة في جزئيْها الأوّليْن على الأقلّ — فإنّها تُعدّ من بواكير الأعمال الّتي تقترب، إلى حدٍّ كبير، من مفهوم المسرح التّسجيليّ؛ برغبتها في كشف تكوين "الشّعب" اليهوديّ من خلال كشف تاريخه، والتّوقّف عند مراحل محدَّدة يرى الكاتب أنّها ذات دلالة في هذا التّاريخ، وذات دلالة أيضاً في كشف تكوينه النّفسيّ.

لكنّ أشدّ ما تنبّه إليه الكاتب في هذا العمل خطورةً هو أنّ نظرة "الشّعب" اليهوديّ إلى نفسه نظرة جامدة، أسطوريّة . فاليهود — في هذا العمل — شعب لا يتأثّر بالتّجربة التّاريخيّة الّتي تمرّ به أو يمرّ هو بها، تقود خطواتِه مجموعةٌ من الأساطير الّتي لا يتنازل عنها، والّتي يحقّقها في النّهاية

([290]) من الواضح أن باكثير يستفيد هنا كثيراً من الكتاب الّذي ترجمه محمّد خليفة التّونسيّ بعنوان: الخطر اليهوديّ، بروتوكولات حكماء صهيون؛ حيث نرى الحيّة شعارهم (انظر ص٤ من الكتاب، والبروتوكول الثّالث ص ١٦٣)، ونرى أيضاً خطّتهم العالميّة كما في المسرحيّة.

([291]) قارن بمحمّد خليفة التّونسيّ: السّابق، مقدّمة الطّبعة الأولى ص ١٢٧، الطّبعة الثّانية، دار التّراث بالقاهرة ١٩٧٧.

بعد أن خدع العالم كلّه من أجل الانصياع لرغباته. والكاتب يكاد يتابعهم في هذا، وإن نقل الولاء من الله إلى الشّيطان، ثمّ إلى المصالح الخاصّة للأفراد أو "للشّعب" اليهوديّ.

هذه النّظرة الجامدة، الّتي قبلها باكثير من "الشّعب اليهوديّ" وعنه، تؤدّي بـــدورها إلى نتائج أكثر جموداً وخطورة، أبسطها أن نُهمل الشّروط التّاريخيّة لنشأة الحركة الصّهيونية ثمّ ارتباطها بحركة الاستعمار العالميّ، وهي الظّروف الّتي استُغلّت حقّاً للاستيلاء على فلسطين العربيّة، والّتي ما تـــزال تحفظ على "إســـرائيل" حيـــاتها إلى اليوم. ويؤدّي هذا — بالضّرورة — إلى إهمال الشّروط التّاريخيّة أيضاً لمقاومتها؛ لأنّ الوعي التّاريخيّ بظروف نشأة هذا الكيان وارتباطاته الاستعماريّة هو الطّريق الضّروريّ للوعي بالظّروف التّاريخيّة الّتي تخوضها المقاومة العربيّة — الآن — وبما يجـــب أن يتحقّق لها من شروط تاريخيّة أخرى إذا أُريد لها الانتصار النّهائيّ.

إنّ باكثير يجعل من اليهود مُسيِّرين لحركة التّاريخ العالميّ الحديث، وليسوا مجرّد شـــريحة اجتماعيّة اقتصاديّة دينيّة مفرَّقة بين شعوب العالم أجمع، كما يؤدّي النّظر التّاريخيّ الصّحيح إليها، فيتحوّل اليهود — في نظرة باكثير - إلى كائن خرافيّ لا سبيل إلى مقاومته أو حتّى وقف خطورته؛ لأنّه شعب مختار حقّاً — من الله أو من الشّيطان لا يهمّ!! — قادر على كلّ شيء، حتّى على تحويل الأساطير وأضغاث الأحلام إلى حقائق واقعة، والويل لمن يقف في طريق هذا "الشّعب" الّذي بـــدأ بهزيمة أستاذه إبليس، ثمّ حقّق — فيما بعد زمن المسرحيّة — ما توعّد العالم به من حربين عـــالميّتيْن وأزمات اقتصاديّة؛ فمَن له بعد هذا؟ لا أحد بالضرورة!

لقد فقد باكثير — على الرّغم من وعيه الباكر في مسرحيّتيْه الأوليين — الصّـــبرَ بمـــرور الوقت، وظنّ أنّ "إسرائيل" يمكن أن تنفجر من داخلها بعد يوم واحد أو بعد بضعة أعوام علـــى الأكثر من نشأتها، وبفقده الصّبرَ وقع في حبائل "الوعي الزّائف" باستمراريّة "الشّعب" اليهـــوديّ وثبات صفاته، (ولا يهمّ ما إذا كانت صفات طيّبةً أو شرّيرةً، فالمهمّ، هنا، هو الثّبات ذاته)، على الرّغم من التّجارب التّاريخيّة الّتي خاضها ويخوضها، وفي ظلّ ظروف مختلفة أيضاً، و لم يلتفـــت إلى أنّ ثبات الصّفات لهذا الشّعب وعلوّها على التّجربة التّاريخيّة يؤدّي، بالضّرورة، إلى عدم جـــدوى كلّ ما نفعل - حتّى ما يفعله باكثير نفسه، إذا كان يقصد من مسرحيّته أن نعرف عدوّنا - وإلى أنّه حتّى لو تغيّرت الظّروف التّاريخيّة لنشأة "إسرائيل" واستمرارها، فإنّ "إسرائيل" نفسها لن تتأثّر؛ لأنّها كائن يعلو على التّاريخيّ، ما دام شعبها نفسه يعلو على التّاريخ!

الصّراع العربيّ "الإسرائيليّ" في إطار قضايا العالم الثالث:

تنطلق مسرحيّة "اليهوديّ التّائه" ليسري الجندي من حادث إطلاق الشّابّ الفلسطينيّ سرحان بشارة سرحان الرّصاصَ على عضو مجلس الشّيوخ الأمريكيّ روبرت كيندي في الخامس من يونيو ١٩٦٨، لتفتِّش في عقل هذا الشّابّ عن سبب ارتكابه هذا الحادث؛ فتصل – بالضّرورة – إلى جذور القضيّة الّتي يدافع عنها بشارة: قضيّة فلسطين، ومن ثمّ، بالضّرورة، قضيّة اليهوديّ التّائه واليهوديّ الصّهيونيّ والصّهيونيّ غير اليهوديّ.

لقد عانى سرحان ويلاتِ حربِ ١٩٤٨، وخرج مع أسرته من القدس مطرودين، يسيطر عليهم الرّعب والفزع. وهاجرت الأسرة إلى الولايات المتّحدة الأمريكيّة، حيث غادرها الأب، فضاع منها الأمل نهائيّاً. ومن يومها وسرحان يعاني الوِحدة والضّياع؛ ضياع أفراحه كلّها وآماله في الحياة:

وبدا العالَمُ تنّيناً،
حينما دفعوا بي خارج مدينتي...خارج طفولتي.

خارج نفسي.
وعرفتُ أنّه خُلّيَ بيني وبين الظّلمة والعراء.
وأنّني على الصّليب وحدي.
منكَرًا مهينا(٢٩٢)

ثمّ، أخيراً، احتشد ليقتل روبرت كيندي؛ فلماذا قتله؟ ويجيب ببساطة: "أستطيع أن أشرح...لقد فعلتها من أجل بلادي...إنّني أحبّ بلادي". أمّا لماذا كان روبرت كيندي بخاصّة؛ فلأنّه، في اللّحظات الّتي خرجوا فيها من مدينتهم فزعين مهرولين هائمين، "وهنا...في تلك اللّحظة الّتي بدأ فيها ذلك...رأيتُه، مرّت بجانبي، وأنا أهرول، عربةٌ صغيرةٌ مكشوفةٌ، كان بها رجلان... أحدهما مصوِّر. ويخيَّل إليّ أنّه كان الثّاني...روبرت كيندي، المراسل الأمريكيّ حينها لصحيفة بوسطن. أظنّه أشار حينها للمصوِّر أن يلتقط صورة لنا مهرولين نحو مصير لا ندريه. ما بين أشداق الظّلمة وصمت الصحراء (صمت).

---

(292) يسري الجندي: اليهوديّ التّائه، نُشرت بمجلّة المسرح ع ١٥، أكتوبر – نوفمبر ١٩٨٢، ص ٨٣. وسأشير إلى الصّفحات بعد ذلك في المتن.

كانت هذه هي المرّة الأولى الّتي التقيتُ فيها به...ولقد رأى حينها ذلك كلّه بنفسه".

(يظلم المسرح، تتردّد العبارة الأخيرة مرّات . ثم يضاء ثانية حول سرحان).

سـرحان : أمّا المرّة الثّانية الّتي شاهدتُ فيها هذا الأمريكيّ فقد كانت عندما تراءت لي بقية الحُلم، ذاك الّذي أراني المسيحُ فيه صليبي وبكي. رأيتُ الأمريكيّ هذه المرّة وأنا على الصّليب. (ص٧٧- ٧٨).

إنه الحُلم الّذي رأى فيه سرحان المسيح، عليه السّلام، الّذي أعطاه صليبه، وتركه، واعداً إيّاه بالعودة. فهو في انتظار عودته ليخلّص العالم من شروره ومفاسده، وليمنحه الحرّيّة والعدل. لكنّ إسحق — اليهوديّ التّائه — يقتحم المشهد؛ فيتحوّل انتظار سرحان إلى مواجهة، وتتحوّل المواجهة إلى محاكمة؛ محاكمة بلا قضاة أو شهود؛ فالكلّ قضاة والكلّ شهود.

يقتحم إسحق المشهد في الصّورة التّقليديّة لليهوديّ التّائه، الّذي يأتي مع الزّوابع، ومعها يرحل، "ويبدو ظريفاً ودوداً، في ملابس بسيطة من طراز قديم، له ذقن [يعني: لحية] لطيفة، وبسمة تبدو دائمة، يحمل عصاه على كتفيه في نهايتها كيس بها حاجياته" (ص٨).

يحكي للحاضرين أسطورته، ويقدّم عرضاً لألعاب الحُواة، لكنّه يستغني عنها أخيراً ويعلن "بأنّ ذلك هو آخر عهدي بأدوات الحُواة (يخرجها من جيبه ويرمي بها بعيداً) ذلك أنّني إذ آتى إلى هذه المحكمة أغلق هذا الجيب إلى الأبد...وأضع يدي في هذا الجيب الآخر (يضع يده في جيب آخر ضيّق جدّاً) هنا...حيث يرقد تاريخ العالم، عاملنا الجليل" (ص ٨٠).

ويبدأ إسحق بنقطة الالتقاء بينه وبين بشارة نفسه؛ إنّهما، كليهما، ينتظران عودة يسوع؛ فإسحق ينتظره هو الآخر، "ولكنّ هناك اختلافاً كبيراً بين انتظار كلٍّ منّا والآخر — ومن هذا الخلاف سادتي — يتّضح الكثير مما يشغلكم، بل ربّما تتضح الأمور كلّها — حول الإنسان في حيرته الممتدّة منذ بدأت القصّة وحتّى تنتهي"(ص٨٢). "وبالتّالي — وكما سترون — فالمسألة ليست مجرّد قصّة إسحق أو سرحان مع الانتظار...بل إنّها كلّ اللّعبة" (ص ٨٢ - ٨٣).

وهنا يبدأ إسحق في تقديم رؤيته لتاريخ البشريّة. إنّه يبدأ بالدّفاع عن بيلاطس[٢٩٣]، الحاكم الرُّومانيّ لفلسطين، الّذي أسلم المسيح للصّلب وأطلق لليهود قاطع الطّريق باراباس:

" قد يكون المذنب بيلاطس...ولكنْ...كيف لنا أن نطلب منه تصديق حُلم امرأة؟ كيف يعرف أنّ الماثل بين يديه مخلِّصٌ للعالمين...كان الأنبياء حينها والدّجّالون كثيرين. مع كلّ مطلع شمس يولد نبيّ ومشعوذ...وأمامه يختلط الإسكافيّ بالنّبيّ بقاطع الطّريق. ثمّ، يا سادتي، لو أنّه أطلق المسيح يومها لما تّمت مشيئة الله القدير...بأن يكون المسيح على الصّليب مُخلِّصًا (صمت)".

إنّ إسحق هنا يدافع عن بيلاطس متمسِّحاً بمشيئة الله ، وبمدّعي النبوّة، لكنّه يعلم أنّ القضيّة ليست قضيّة بيلاطس وحده، لكنّها قضيّة اليهود معه؛ فيعود بعدها ليحاول التّعمية على القضيّة كلّها:

"مع ذلك — أيها السّادة والسّيّدات — أعود وأقول: قد يكون المذنب بيلاطس، فما زالتْ هناك أسئلة حوله...وأقول قد يكون الرّومان بكاملهم المذنبين. قد تكون فلسطين بكلّ أهلها، وقد يكون يهوذا وحده المذنب، أو الكهنة فحسب...أو اليهود بكاملهم ، كما يحلو للبعض القول. وقد يكون المذنب هم الحواريين. أو قد يكون المسيح نفسه هو المذنب، بل ربّما تكون فكرة المخلِّص نفسها هي الفكرة غير المتوائمة مع حقيقة هذا العالم.

(ضجّة تأييد واحتجاج) (ص٨٤)

ويكون طبيعيّاً - والأمر كذلك في قضية المسيح - أن تكون قضيّة سرحان وقومه أكثر التباساً؛ فـ "الحقيقة صعبة المنال، بالرّغم من أنّها، في النّهاية، حقيقة واحدة...تحكم كلّ شيء. فلنبادر قبل أن يقع الفتى سرحان فيما وقعتم فيه؛ لِنبادرْ ونسأله قبلما يتورّط زاعماً أنّه يدري كُنْهَ قضيّته. فربّما يكون هو الجاني لا المجني عليه..ربّما يكون هو القاتل لا المقتول". (ص ٨٥)

وحين يسأل سرحان عن أيّ قانون يدينه وهو مضيَّع؛ "أيّ قانون يدينني لأنّ عَالمًا بأكمله قد صار ضدّي...أنكرني وهزأ بي...في عراء من اللاّمبالاة واللاّأمل واللاّقيمة؟!"، يكون ردّ إسحق

([293]) الاسم مكتوب في المسرحيّة "بيلاطسي" وأظنّه خطأ طباعيًّا، والمسرحيّة ممتلئة بالأخطاء الطّباعيّة، الّتي سأوردها — قدر استطاعتي - صحيحة.

مزيداً من التّشكيك في كلّ شيء، يلقي بذوره في أرض تبدو صالحة: "قانون العالم، قانون العالم ربّما يعني ذلك تماماً. وإلاّ فلتخبرني بشيء واضح محدَّد، لا يأتيه الباطل من خلف أو أمام، به قطعتَ في قضيّتكَ؛ مَن لديه الشّجاعة منكم يا أخوتي كي يخبرنا: ما هي قضيّته؟...كَبُرت كانت أم صَغُرت. مَن يزعم أنّه متأكّد من شيء مّا مهما صغر شأنه؟!...دعوني أسألكم إنْ كان أحد منكم يعرف شيئاً واضحاً يضمّ شتات حياته. فتّشوا وأخبروني...فتّشوا الآن وبسرعة".

لكنّه لا يُمهل أحداً ليفتِّش عن شيء:

إسحق : (يوقفهم في قوّة) لا شيء.

لا شيء حتّى تعرفوا أيّ قانون يحكم هذا العالم وحسب. (ص٨٥)

وفي سبيل بيان واضح لهذا القانون الّذي يحكم العالم — من وجهة نظر إسحق — يذكّرنا بحكاية لورنس والشّريف حسين. إنّها جزء من قضيّة سرحان وقومه، وهي — في الوقت نفسه — أهمّ جانب في القانون الّذي يحكم العالم. يصف لورنسُ الشّريفَ حسين حين قابله للمرّة الأولى: "وجدتُه أمامي شهماً وحالماً...صافي النّفس والعينين...كان يظهر بوضوح في صفاء عينيه...إغفاءةٌ طويلةٌ، طويلةٌ... عمرُها مئات الأعوام. كان يحلم بالخلافة. وعندها قلتُ إنّه في جَيْبِكَ يا لورنس. (يضحك). (ص٨٦). إنّها إغفاءة الحضارة العربيّة — الإسلاميّة الّتي استمرّت مئات الأعوام!

هذا، في الوقت الّذي كانت أوربّا يحكمها شيء واحد: أن تكون الأكثرَ حياةً، الأكثرَ قوّة، الأكثرَ امتلاكاً للحياة والقوّة (ص٨٧).

وفي الوقت الّذي كان لورنسُ يُمنِّي الشّريفَ حسين بالتّخلّص من الأتراك وإسلام الأمور إليه. كانت أوربا الاستعماريّة قد اقتسمت فيما بينها تَرِكةَ الرّجل المريض في اجتماع سايكس بيكو الشّهير.

وفي الوقت نفسه أيضاً كان هرتزل يلعب باليهود لعبته: يستفيد من كلّ الأطراف، بما فيها ألمانيا وتركيا نفسها.

هرتزل : لعبوا مع الجميع...هذا ما فعلتْه إنجلترا...ما فعلتْه تركيا. ما فعله النّازي...ما فعلوه جميعاً. (يضرب الأرض بعصاه ضاحكاً) أمّا العرب فقد لعبوا وحدهم دور الرّجل الحرّ...الرّجل المرتبط بوعده حتّى الموت، دور الّذي لا يصلح للبقاء، دور

الأبله.   (ص٨٨)

في كلمات هرتزل هذه تتجلّى "الفلسفة الإسحاقيّة" عن قانون العالم، الّذي "لا يسمح إلاّ بدوريْن في التّاريخ كلّه...أحدهما هو دور الأَبْله هذا يا سرحان، ومَن يلعب هذا الدّور عليه أن ينتظر حتّى النّهاية...حتّى نهاية القصّة، (ثمّ بسخرية فاقعة) حتّى تُظلِم الشّمس، ثمّ يظهر علامة ابن الإنسان، آتياً على سحاب السّماء بقوّة ومجد كثير (ص٨٩).

إنّ عالم ما قبل التّاريخ — في رأي إسحق — لم يبرح الأرض؛ فهذا هو العالم، لم يتغيّر ولن يتغيّر. وقابيل أبو البشريّة لا آدم؛ "دمُّها دمُه...عيناه في قلبها. وحينما هوت عصاه على أخيه، لم يكن ما أحسّه هو النّدم، لكنّه أحسّ وَمْضةً عنيفةً تخطف البصر، وَمْضةَ كَشْفٍ عاتية، كشفت نظامَ العالم كلّه...قانونَه...ذاك الّذي لم يتغيّر...ذاك الّذي لن يتغيّر...فليُذكَرْ قابيلُ على رأس القائمة الكبرى...مع كلّ مَن مارس اللّعبة بلا قناع.." (ص٨٩).

ولهذا؛ فلا شيء اسمه العدل؛ إنّه "ألفاظ بلا معنى...شوق عقيم قاتل ومُضِيع".

"العدل الّذي ندرك كم هو وَهْم!! كم هو مفتَقَد أصلا"."العدل الّذي أعرفه هو أن نشهد معاً بحقيقة ما يجري...في الوقت الذي نحن فيه كلّ شيء، ولا شيء. في الوقت الّذي نحن فيه القضاة والشّهود والمذنبون" (نفسه).

فليس غريباً، والأمر كذلك، أن يكون سرحان ضحيّةً ومذنِباً، مقتولاً وقاتلاً:

إسحق : ليس هناك ما يمنع أن تكون على الصّليب وتكون الجاني...كما أنّه ليس هناك ما يمنع أن أظلّ أنا أسبح في بحر من العذاب ألفيْ عام...شحّاذاً أو خبّازاً أو أجيراً في الأرض...أو بائع ضحكات أعيش على حُلم ملاليم تأتيني كلّ صباح تحت وسادة قشّ.
ذلك لمجرّد قولي ليسوع: لا تتلكّأ... دون أن أعرف بعد ذلك مَن أتّهم أو كيف أطلب لنفسي عدلا...   (ص٨٥)

و إسحق لن ينتظر العدل من المسيح؛ فلقد كفّ عن الانتظار، واختار عدله بنفسه: أن يمارس اللُّعبة على المكشوف، وأن يختار أيضاً أعداءه بنفسه:

إسحق ...(يخرج قلادة تحمل نجمة داود ويعلّقها على صدره):
اختياري جعل منّي لكَ خصماً...فطريقي أن أهش أَمْسَكَ وغَدَكَ...طريقي أن أسرق نوركَ لأُضيء ظلمة أيّامي...أن تمتدّ يديَّ إلى كلّ ما له قيمة ومعنى لديكَ ...بذلك أجد خلاصي؛ خلاصي لدى مَن لا يعرف خلاصه — ذاك هو قانون العالم...خلاصي لدى مَن لا يعرف خلاصه، مَن يرقد في انتظـــار يســـوع".
(ص٩١)

وإسحق، إذ ينتظر المسيح، لا ينتظر مسيح سرحان، لا ينتظر يسوع، لكنّه ينتظر مسيحه هو؛ "مسيحي أنا، وليس الّذي لن يعود...مسيحي، الّذي سترونه الآن، المسيح الحقيقيّ القادر... مَن ساد العصر ومَن يسود...مسيحي الّذي يعرفه الجميع اليوم...والّذي أسمع الآن مَقْدِمَ موكبِه. ها هو.. (ص٩١).

ولا يكون هذا المسيح إلاّ "المسيح الأمريكيّ...مُخلّص هذا العصر والأوان...ينـــزل إلى السّاحة في وجه كلّ الوحوش الصّغيرة الحمقاء؛ ليحسم الأمر ويجلوه" (نفسه).

ويبدأ إسحق في مداهنة "المسيح الأمريكيّ" والتقرّب إليه، ممتدحاً جماله، وفتوّته، وثقتـــه بنفسه، وحِدّة بصره، وتاج الشّوك الذّهبيّ فوق رأسه، وحُلّته البيضاء الّتي تتحدّى ضوء الشمس. لكنّ المسيح الجديد يصدّ إسحق ويكفّه عن الكلام، بل يتنكّر له ولألاعيبه، ولا يفهـــم عـــن أيّ ألعاب يتحدّث إسحق، ويعلن أنّه "...ابن الإنسان ومستقبله أقول. وجئتُ إليكم لأعلن، بعد طول مشقّة؛ عن عهد سعيد قادم؛ عهد من السّلام الدّائم؛ عهد من الرّخاء الدّائم. وتلـــك مســـئوليتي أحملها بلا تردّد". إنّه ما جاء إلاّ لكي يضيء وجهَ الحرّيّة والعدل؛ لكي يضيء وجـــه الإنســـان. (ص٩٢).

فالمسيح الجديد، الأمريكيّ، يرفض رؤى إسحق العدميّة المتشائمة. فأحكامـــه خاطئـــة، وسخريته بالعدل خطيئة. ولهذا فإنّ على المسيح الجديد أن يعيد الثّقة بالإنسان وبالعالم، ويرفع عنه صليبه. لقد أصبح العالم — وقد نزل المُخلّص الجديد إلى السّاحة — محدَّداً، ومن الممكن أن تصبح له قيمة، وأنّ بنيانه له مَن يحميه. ثم يرسِّم نفسه قاضياً للمحكمة، بحكم مسؤليّته الجديدة عن العالم، من أجل خلاص سرحان وكلّ يهودي تائه في وقت واحد.

غير أنّ سرحان لم يكن وحده؛ فقد كانت تقف وراءه ذاتُ الرّداء الأبيض، الّتي تجسِّـــد إرادة الثّورة ووعي الثّورة؛ فتأخذ في تبصيره بمزالق الرّؤيا الزّائفة الّتي يوشك أن ينحدر إليها. فهذا

المسيح الزّائف هو الّذي يقف وراء القضيّة كلّها؛ "وراء قضيّتكَ...وراء عذاب الإنسان"..."باسم الحرّيّة بدأ دوره في اللّعبة، عندما بدأتْ وحوش أوربّا تترنّح. باسم الحرّيّة يُطبق على كلّ التَّركة .. هذا الإخطبوط الفاتن الّذي يرثهم جميعاً باسم الحرّيّة...يرث الوحوشَ القديمةَ الّتي أصابتها الشّيخوخة...ويحوّلهم إلى لاعبين في سيرْكه العظيم، وصبْيَةٍ مطيعين.

"لتحدِّق جيّداً؛ فهو جميل وذكيّ...أنكر أمامكم إسحقَ التّائه حين أوشك أن يكشف عمّا وراء القناع؛ مسيح يعرف كيف ينكر أصحابَه في الوقت المناسب دون أن ينكرهم... (ص٩٩).

فالعلاقة — إذن — بين المسيح الجديد وإسحق التّائه ليست علاقة إنكار أو تنكّر — كما رأينا أوّلاً — لكنّها جزء من خُطّة "المسيح"، الّتي، وإن لم يكن متّفَقاً عليها، فإنّها مرحليّة، لا تلبث أن تتكشّف بتدخّل ذات الرّداء في سياق الأحداث، ومحاولتها دفع رؤية جديدة إلى وعي سرحان، أو، على الأقلّ، وضع الرّؤيتيْن أمامه.

إذ لا يلبث "المسيح الجديد" أن يُسْفِر عن وجهه الحقيقيّ، لاعناً ذات الرّداء الأبيض، ولاصقاً بها كلّ ما يُحيق بإنسان العصر من عذاب وفوضى وعبوديّة؛ فهي راعية الدّيكتاتوريّة الّتي تنشر بدور الفوضى والفزع والفقر والإخفاق، "وباسمها كانوا (الدّيكتاتوريّون) مصدراً لعذاب سرحان وعشيرته في المنطقة، مصدراً لعذاب كلّ اليهود الرّاغبين في الحياة بعد طول عذاب" ... "فالعدالة الحقّة هي الحرّيّة. وحين ننظر إلى قضية اليهود بروح الحرّيّة فسنرى كم قاسوا من عذاب لا ذنب لهم فيه، وستتحوّل نظرتنا إليهم إلى نظرة أكثر انفتاحاً واتّساعاً ورحابة ورِقّة...بإزاء المحرِّضين ذوي الأطماع الشّخصيّة...أعداء الحرّيّة، محبّي سفك الدّماء" (ص١٠١).

ولا تفوت إسحقَ — الّذي يُلقَّب بالثّاني في هذا الجزء من المسرحيّة — هذه الفرصةُ لفتح صندوق حكاياتهم القديم؛ فيعرِّض بهذه البشريّة الخاطئة المذنبة، الّتي أوْلَت اليهودَ صنوفاً من العذاب والبلاء والحُمق والعبوديّة؛ بادئاً حكاياته من بُخْتُنَصَّر البابليّ، وتيتوس الرّوماني، ثم روما المسيحيّة، وأوروبّا الحروب الصّليبيّة، حتّى روسيا وبولندا في القرن التّاسع عشر، والنّازيّين في القرن العشرين، مستغلاً حكاياته هذه في تعذيب البشر جميعاً والاقتصاص منهم بابتزازهم، وإقناعهم بضرورة قيام إسرائيل..."وإذن يا مَن تحملون الوِزْرَ ما زِلتم، بما أنّ جراثيم هذا الدّاء كامنة كامنة...تنفجر في

أيّ مكان وفي أيّ وقت، وليس هناك ضمان أبداً بأنّها أُبيدت في جسم العالم...ومن أجل طريقٍ حقٍّ مأمونٍ لتحقيق الحرّيّة والعدل...لمنح اليهود البائسين الحرّيّة،ورفع الظّلم عنهم..

حاشية المسيح: (معاً، وعلى الفور، وهم يعتدلون) كان لابدّ أن تقوم إسرائيل" (ص١٠٣).

وهكذا يتحدّث إسحق عن العدل والحرّيّة، وعن رفع الظّلم عن قومه الّذين ظلمهم العالم طويلاً، "لكن لو حدّثه في العدل فَتّانا فسيخبو نور الشمس؛ ستقتله الضّحكات المكتومة" (ص١٠٤)...— كما تقول ذات الرّداء — لأنّ إسحق ومسيحه يمكن أن يتحدّثا عن العدل والحرّيّة كما يريدانها، لأنفسهما ولقوميهما، لا للآخرين من الشّعوب المظلومة.

ثمّ إنّ حكايات الاضطّهاد الّذي عاناه اليهود زائفةٌ في معظمها، وهم السّبب في بعضها الآخر. لقد كان طبيعيّاً في الزّمن القديم — إزاء شعوب تعيش على الغزو والفتح - أن يُؤخذ الأسرى إلى بلاد المنتصرين. واليهود لم يكونوا يختلفون في شيء عن البابليّين أنفسهم، وكانت أمامهم الفرصة سانحةً للاندماج في المجتمع الجديد، بل قطعوا شوطاً في هذا الميدان، لكن كان هناك مَن يقف في سبيل هذا الاندماج. إنّهم أغنياء اليهود، الّذين كانت تتّفق مصالحهم مع مصالح الطّبقات الحاكمة المستغِلّة؛ فيقومون لهم بجباية الضّرائب الباهظة من اليهود الّذين يسيطرون عليهم، مستغِلّين خبرتهم الماليّة في تنظيم عمليّة الاستغلال والحفاظ على كلّ الظروف الملائمة لاستمرارها. وهو ما كان يحدث في كلّ مكان يحلّ فيه اليهود.

غير أنّ الظّروف لا تلبث أن تتغيّر — وهو ما يحدث دائماً — فتتصادم إحدى المصلحتيْن مع الأخرى، ومن هنا تندفع الطّبقات الحاكمة وتتحرّك بسرعة، ويصير الأمر معاداةً للسّاميّة، إبادة، موجة تشريد. وبطبيعة الحال لا يتحمّل وزرَ هذا كلّه إلاّ اليهوديّ البسيط، الكادح، الفقير.

ولقد استغلّ كهنةُ الاستغلال من اليهود جماهيرَ اليهود تحت كلّ الشعارات، واستخدموا كلّ الوسائل، بما في ذلك الكنيس والخديعة والأساطير، وكلّ ما يصل إلى يد الشّيطان، وهكذا أصاب اليهودَ هذه اللّعنةُ الّتي خلقوها حول أنفسهم، والّتي يحفظ التّاريخ من مظاهرها الكثير؛ فالمجموعة تذكّر إسحق بأنّ جماهير اليهود رفضت العودةَ إلى فلسطين حين سمح لهم البابليّون بذلك؛ الأمر الّذي تكرّر في أزمنة كثيرة، بما في ذلك زمننا الحديث، وقد نشأت لهم في فلسطين دولة. كما يذكّرونه بأنّ أغنياء اليهود هم الّذين منعوا جماهيرهم — الّتي أيّدت الثّورة الرّوسيّة — من الانخراط فيها، بل أغروا الشُّرطة بهم.

وهكذا تكشف ذات الرّداء، ومعها المجموعة، عن زيف ادّعاءات اليهود عن الاضطّهاد، وعن أشواق القلب في انتظار المسيح المخلّص، وتكشف أيضاً عن هذا الفارق بين الإسحقيْن؛ فإسحق الأوّل – التّائه – هو "اليهوديّ الكادح الّذي غُرِّر به باسم الخوف، وباسم الجهالة، وباسم العنصريّة"؛ فانتهى إلى الكفر بكلّ شيء حتّى بمسيحه المخلّص، واختار أن يغتصب سرحان ويسحقه، في عالمٍ كلّ شيء فيه حلال. أمّا إسحق الثّاني فهو يعرف ما يريد، لا يعنيه الميعاد ولا أرض الميعاد؛ يجلس وسط مصانعه يُحكِم سيرَ اللّعبة؛ يدفع للقتلة في كلّ مكان؛ كاهن للاستغلال، وذيل لكاهنه الأعظم؛ "تُمارِس اللُّعبةَ وتتحدّث عن الخلاص والعدالة والحرّيّة، وألف ألف قناع لتستمرّ القصّة الوحشيّة؛ تقود خُطَى التّاريخ" (ص١٠٨).

ويلتقي الإسحقان، في النّهاية، عند الكُفر بالإنسان وبالقيم؛ عند عبادة الاستغلال وتقديم القرابين له من دماء سرحان وقومه وأمثالهما.

وعلى الرّغم من هذا، فإسحق الثّاني ما يزال يدّعي أنّهم في صفّ الإنسان؛ فمَن يوقف نزيف الكرامة والدّماء الّتي يدفعها اليهودُ ثمناً في كلّ جيلٍ يصيح ضدّ الإنسان؟ وما يزال يدّعي أنّ حركتهم "القوميّة" حركةٌ إنسانيّةٌ في جوهرها. وفي وجه هذا الادّعاء تكشف المجموعةُ عن حقيقة الزّواج الشّرعيّ بين الحركة الصّهيونيّة والاستعمار العالميّ. فـ"شَبَتَاي زِفِي" – المسيح اليهوديّ الكاذب في القرن السّابع عشر – يدعو إلى العودة بأمر الرّبّ، لا لغرض دينيّ، ولكن "المغانم شتّى؛ فمع الملاحة المُقبلة من البحر الأحمر نقبض على ناصية تجارات الهند كلّها وبلاد العرب وأفريقيا شمالها وجنوبها...إلخ" (ص١١١).

وقد تحدّث كثيرون غير شبتاي عن ضرورة عقد هذا الزّواج – الّذي سيكون شرعيّاً بالضّرورة؛ لأنّ الدّولة الّتي ستنشأ نتيجة لهذا الزّواج ستكون "بمثابة حاجز قويّ يفصل المنطقة هناك ...ويصل عالمنا النّاهض بالعالم القديم...وستكون شديدة العداوة لكلّ مَن حولها، شديدة الإخلاص للزّوج ومصالحه" – كما يقول بنرمان رئيس وزراء بريطانيا سنة ١٩٠٧. وهي الفكرة نفسها الّتي عبّر عنها ماكس نوردو حين قال: "...لم يبق للصّهيونيّة سوى أن تظهر، وإلاّ اضطرّت بريطانيا إلى ابتداعها". هذا، في الوقت الّذي كانت تُنشَأ فيه الشّركات المساهِمة لخدمة مصالح الصّهيونيّة في فلسطين، والّذي ارتبطت فيه الحركة الصّهيونيّة بكبار رجال المال اليهود الاستعماريّين مثل روتشيلد وغيره.

وكان من أبرع ما استخدمه الصّهاينة لدفع اليهود إلى حركتهم "اللاسـاميّة" أن نجـح اليهود في عزل أنفسهم — أو نجح كهنتهم وأغنياؤهم، بالأحرى، في عزلهم — عن المجتمعات الّتي يعيشون فيها، وبذلك جلبوا على أنفسهم السّخط والعداء فيما سُمِّي بمعاداة السّاميّة. وكان على الصّهاينة استخدام دعوى معاداة السّاميّة والاضطهاد في بثّ دعوتهم بين جماهير اليهود الكادحين — الّذين كان يصيبهم القسط الأوفر من عداء المجتمعات — فكانت سلاحاً ذا حدين؛ فهي، من جهة، تبذر بذور الخوف بين اليهود أنفسهم وتدفعهم إلى أحضان الصّهيونيّة، ومن جهة أخرى تُقنِع اللاساميّين بتسليم اليهود إلى الصّهاينة. لذا رحّب الصّهاينة بمعاداة السّاميّة، بل دفعوا معادي السّاميّة إلى مزيد من الاضطهاد لليهود، وتعاونوا معهم على ذلك. فـ"ليفي أشكول" ينتقي الرّجال والشّباب والنّساء الأصحّاء الميسورين لترحيلهم إلى فلسطين؛ "أمّا العجائز والمرضى، فلا مفرّ، نتركهم للأفران...ولهم الجنّة والخُلد"؛ أمّا د. نوسيك فكان يتخلّص منهم بيديْه (ص١١٥). وضحّى كاستر بنصف مليون يهوديّ قرباناً للفكرة، ثمّ كان نَسْفُهم للسّفينة باتريه، المحمَّلة بالمهاجرين اليهود، قمّة ما فعلوه باليهود في سبيل إنجاح الفكرة الصّهيونيّة الاستعماريّة.

وكان طبيعيّاً — طبقاً لهذه العلاقة الحميمة بين الصّهيونيّة والاستعمار — أن يتحوّل الصّهاينة بودّهم من أحضان الأسد البريطانيّ، وقد فَقَد مخالبَه وأسنانَه، إلى أحضان الولايات المتّحدة الأمريكيّة/ المسيح الجديد؛ ليُغرِق "إسرائيلَ" باستثماراته وهداياه من الأسلحة وغيرها؛ في سبيل حماية مصالحه الاستعماريّة في المنطقة، وكما يدّعي المسيح الأمريكي أنّه حامي حِمَى الحرّيّة والعدل في العالم، يدّعي رَبيبُه إسحق أنّه لا يدري — والحزن يكاد يدمِّره — سبباً لعداء أهل المنطقة له؛ لقد جاء إلى المنطقة ليعيش من أجل حياة وسلام وعدالة، وهاهو يمدّ يده من أجل رخاء المنطقة وكلّ النّاس.

ولكن يبدو أنّ إسحق ينسى — أو هو يتناسى — تعاليم زعمائه؛ فـ"أشكول" يقول إنّ رسالتهم تتحقّق بالوجود والقوّة، وجابوتنسكي يقول إنّ للعرب الصحراءَ، ويجب مجابهتهم بالأمر الواقع وإفهامهم ضرورة الجلاء إلى الصحراء، وهرتزل يدّعي أنّ "الدّولة" الصّهيونيّة ضرورة للعالم أجمع؛ ستكون، مبدئيّاً، ممثّلة للحضارة الأوربّيّة في الشّرق؛ "سدّاً أوربيّاً في وجه آسيا...مركزاً طليعيّاً ضدّ البرابرة...". أمّا بن جوريون فيبشِّر بأنّ "الشّعب" اليهوديّ سيصبح من جديد شعباً مختاراً بعدما استعاد سيادته القوميّة، وأنّه سوف ينير الطّريق أمام العالم. أمّا بيجين فيبشِّر بقيامة اليهوديّ المحارب من الموت في وجه جرذان العالم. وهم على هذا النّحو يربّون شبابهم، على أحلام

القوّة والدّم والتوسّع والإبادة، "...لن يكون لدينا القدرة الكافية على النّموّ إن لم نســوِّ قضـايا الأراضي من واقع القوّة...وعلينا أن نجبر العرب على الطّاعة"، كما يعلّمهم بن جوريـون — أو "وإذن...فأنتم أيّها "الإسرائيليّون" يجب ألاّ تأخذكم الرأفة عندما تقتلون عـدوَّكم، علـيكم ألاّ تشفقوا عليه ما دمنا لم نقضِ على الحضارة العربيّة بعد...الحضارة العربيّة الّتي ستُبْنَى على أنقاضها حضارتنا...أبيدوا بلا شفقة"، كما يعلّمهم مناحم بيجين، وكما نفذّوا هم بدقّة — منذ التّخطيط والاغتصاب — وما يزالون.

وفي هذا الجوّ المليء بتعاليم العنصريّة، الّتي يتولّد عنها العنف — والإبادة الّتي تحوّلت إلى حقائق موثّقة — تتصوَّر الفتيات، اللاّئي يمثلن ربّات النِّقمة — واللاّئي طردن العجائزَ اللاّئي يمـثِّلنَ ربّات الرّحمة والإيمان، في بداية المسرحيّة، أنّهنّ يستطعن الآن أن يسيطرن على مجرى الأحـداث ويصلِّين للشّيطان، ربّ العالم الجديد. غير أنّ ذات الرّداء تلفت سرحان — الّذي كاد أن يستسلم لِمَنطقهنّ — إلى أنّ المشكلة ليست مشكلته وحده، لكنّها مشكلةُ كلّ المستغَلّين في كلّ أنحاء العالم، وأنّ سرحان وحده لن يستطيع أن يقضي على الشّرّ، لكنّه، إذا وضع يـده في يـد المطحـونين الآخرين، فلا بدّ أن يكون الانتصار.

وبطبيعة الحال لا يقف إسحق ومسيحه وحاشيته مكتوفي الأيدي وهم يرون "الطّاعون"/ "طاعون التّحرّر" يستشري بين المجموعة، بل يهدِّدون بكلّ ما في أيديهم من احتكارات وسـيطرة على أسواق المال والتّجارة، وقدرة على إثارة الحروب ومدِّها بالوقود اللاّزم لإحراق مَن لا يركع صامتاً لمسيح العصر الجديد.

لكنّ المسرحيّة تنتهي وقد امتلك سرحان — والمجموعة من حوله — وعيَه الكامل بضرورة جمع شَتات المستغَلّين والفقراء؛ ليواجهوا الخطر الدّاهم بسلاح واحد هـو سـلاح القـوّة الّـتي يستخدمها سرحان مع روبرت كيندي إشعالاً لشرارة الثّورة.

تبدأ هذه المسرحيّة، كما رأينا، باليهوديّ التّائه النّموذج، لكنّها لا تلبث أن تدير ظهرها له، وقد خلع هو نفسُه جلدَه وتحوّل إلى شخصيّة أخرى جديدة، دمويّة، مستغلّة؛ تحوَّل من ضحيّة إلى جلاّد، مفجِّراً كلّ طاقات الشّرّ في نفس الإنسان. فالمسرحيّة لا تدين هذا النّموذج — علـى الرّغم ممّا يرتكبه من مظالم — لكنّها تدين النّموذج الآخر؛ إسحق الثّاني، الّذي يمثّل الفئة الشِّـرّيرة من اليهود، الّذين وقفوا عقبة في سبيل تطوّر شعبهم وإسهامه الحقيقيّ في الحياة. هذه الفئـة مـن

أثرياء اليهود وكهنتهم هي الّتي وقفت دون الشّعب اليهوديّ والاندماج في الأمم الأخرى، وبثّت في النّفوس الحقدَ والتّعالي ودعاوى العنصريّة والتّميّز، في الوقت الّذي لم تتوقّف عن خدمة أيّ نظام عاش اليهود في رحابه؛ فجلبت على قومها السُّخط والعذاب والهوان. ولهذا لم يكن غريباً أن يضع إسحق الثّاني يده، في النّهاية، في يد قوي الاستغلال العالميّ؛ ليصبح تُرساً في آلتــها، وســوطاً في يدها، أو حتّى سيفاً تهوي بهما على الظّهور والرقاب.

إنّ الإدانة الكاملة في المسرحيّة — إذن – هي لليهوديّ الصّهيونيّ، الّذي عمّق في نفوس قومه هذا الحقد على البشر جميعاً، وعلى العرب بصفة خاصّة. وهو الّذي أزال الرُّكام عن دعاوى العنصريّة الحاقدة، وجعل منها مُدًى وبنادق في يد قومه يوصيهم أن يبيدوا العرب بها، ويزعم لهم أنّه لا حياة لليهود إلاّ بإبادة العرب ووراثة أرضهم وديارهم وحضارتهم، بل أخذ يربّي على هذه الدّعاوى شباب قومه، الّذين أخلصوا للدّرس إلى النّهاية، وما يزالون.

لكنّ الصّهيونيّ، إذ يفعل ذلك بالعرب، فقد حوّل قومه إلى تــابعين مخلصــين للقــوى الاستعماريّة الكبرى، وهوَى بهم إلى عداء قوى الثّورة على الاستغلال في العالم كلّه.

لقد استغنى الكاتب، إذن، عن ذلك النّموذج الفرديّ القديم لليهوديّ الغنيّ، البخيل – مع ذلك – المتآمر، القاتل، الّذي لا يكاد يجاوز ذاته، ليُثري نموذجَه بوعي سياسيّ واضــح. فتــآمر اليهوديّ القديم يصبح — هنا — جزءاً من مؤامرة عالميّة يشارك فيها الصّهاينةُ قــوى الاســتعمار العالميّ، ودمويّة اليهوديّ تصبح إبادةً مقيتةً للشّعب العربيّ الفلسطينيّ، ودعوى الشّعب المختار الّتي كان اليهوديّ القديم يتمسّك بها؛ بوصفها لوناً من ألوان الدّفاع الدّاخليّ عن الــذّات – تصــبح عنصريّة بغيضة تصبغ حياة الكيان الصّهيونيّ كلّه في معاملاته مع "الأغيار". وبهــذا، فالصّــهاينة يتآمرون على العرب، لكنّهم، في الوقت نفسه، يراهنون بشبعهم رهاناً غير مأمون العواقــب؛ إذ يزرعونه في كيان عدوانيّ دمويّ، لا بدّ أن تكون طبيعته كذلك، وإذ يجعلون منه مجرّد مخلب لمطامع الاستعمار العالمي الجديد. فإسحق الثّاني هنا لا يمثّل ذاته، قدر تمثيله لكلّ مَن شــارك في الحركــة الصهيونيّة على مدى تاريخها، من هرتزل وجابوتنسكي إلى أشكول وبن جوريون وبيجين وبيريز ورابين وباراك ونتنياهو وشارون وأولمرت، ومَن يأتي بعدهم من السّفّاحين.

كما أنّ "المسيح الأمريكيّ" لا يمثّل الولايات المتّحدة الأمريكيّة إلاّ من حيث هي رائـــدة هذا اللّون الجديد من الاستعمار الّذي يعتمد على المال والاحتكارات أسلحةً لإذلال شعوب العالم وإخضاعها لمخطّطاته، وإلاّ بوصفها حامية لهذا الكيان العدوانيّ في العالم العربيّ وراعية له.

فالمشكلة — إذن - ليست مشكلة فلسطين، لكنّها مشكلة الإنسان وحياته على الأرض؛ مشكلة انقسام العالم إلى مستغِلّين ومستغَلّين، إلى أغنياء وفقراء، ولا سبيل إلى حلّ المشكلة إلاّ بأن يضع الفلسطينيّون أيديهم في أيدي كلّ قوى الثّورة على الاستغلال في العالم؛ ليخوضـــوا جميعـــاً الحرب الضّروس ضدّ قوى القهر والاستغلال في العالم.

في هذا الإطار الفكريّ الّذي بسّطتُه تبسيطاً أرجو ألاّ يكون مخلاًّ، يبني يسري الجنـــدي مسرحيّته، في بناء دائريّ؛ يبدأ من النّهاية وينتهي إليها. وبين طَرفيْ نقطة البداية — النّهاية يواجـــه سرحان مشكلته. ومشكلته ليست تلك الأحداث الّتي مرّت في حياته، لكنّها مشـــكلة المغـــزى الكامن خلف هذه الأحداث؛ أو بمعنى آخر مشكلة وعيه هو بما حدث وما يحـــدث علـــى أرض بلاده. وفي سبيل هذا الوعي يواجه سرحان الحقائق عاريـــة؛ يواجـــه التّـــاريخ، والأشـــخاص، والكلمات، والأحداث والوقائع.

لهذا كلّه جمعت المسرحية بين أكثر من عنصر بنـــائيّ؛ فالكاتـــب يســـتخدم الرّمـــوز الأسطوريّة في المواجهة بين العجائز — اللاّئي يمثلنّ الرّحمة والإيمان، والفتيـــات، اللاّئـــي يمجّـــدن الشّيطان، ربّ العالم الجديد وسيّده، والّذي سيعيد الأرض إلى ما كانت عليه من الفوضـــى يـــوم خلقها الله(؟!!). (وهو شيطان يختلف عن شيطان باكثير؛ فهو هنا شيطان متعيِّن، تاريخيّ يشير إلى قوى الاحتكارات والاستغلال في العالم). هذه المواجهة، الّتي تنتهي — في أوّل لوحتيْن من المسرحيّة — بانتصار الفتيات، تمثّل صورة العالم كما يراه سرحان في البداية، عالماً يتّجه إلى الفوضى النّهائيّة، ويفتقد الإيمان والرّحمة والعدالة، يتخلّى فيه يسوع عن الضُّعفاء والمظلومين ويُخْلف موعده معهم. لكنّ الفتيات، حين يعُدْنَ قُبَيْل نهاية المسرحيّة، يجدن شيئاً آخر؛ يجدن ذات الرّداء في مواجهتهنّ، بما تحمل لسرحان من وعي جديد وأمل جديد وإيمان جديد. إنّ يسوع لم يَعُدْ حقّاً، لكنّـــه أرســـل سيفه ورداءه، وهو سيف يحقّق لحامله العدل والحرّيّة، وثوب لا يَسَعُ فرداً واحداً، لكنّه يَسَع كلّ المؤمنين بالعالم الجديد والسّاعين بدأب إلى بنائه.

والكاتب أيضاً يستخدم أسطورة اليهوديّ التّائه، لا بوصفها أسطورة، ولكن على أنّها نقطة انطلاق لمناقشة التّاريخ اليهوديّ كلّه، من أوّل السّبي البابليّ وحتّى "إسرائيل" الحديثة. وهنا يعمد الكاتب إلى المسرح التّسجيليّ — وبخاصّة في القسم الثّاني من المسرحيّة — ليسوق إلينا حقائق هذا التّاريخ، كما تصوِّره الرّؤيةُ الصّحيحة، لا الرّؤية الصّهيونيّة المريضة المزيّفة. ونسمع فقرات من كُتُب كَتَبها غلاةُ الصّهاينة، من هرتزل وجابوتنسكي إلى أشكول وبن جوريون وبيجين. كما نسمع أيضا وثائق عن عمليّات طرد السّكّان العرب من القرى الفلسطينيّة والاستيلاء على أراضيهم، ووثائق وأرقاماً عن المذابح وعمليات الإبادة الّتي جرت للعرب الفلسطينيّين.

ولقد كان لهذه المزاوجة بين الأسطورة والحقيقة — التّاريخيّة والواقعيّة— أثرها في كسر أيّة حدّة متوقّعة في أسلوب المسرح التّسجيليّ والتّخفيف من وقع سياقة الحقائق سافرةً، وقراءة الوقائع، والحديث إلى المتلقّي مباشرة...إلخ. فالمسرحيّة تستخدم المفاجأة في خدمة هذا الغرض الفنّيّ من جهة، وهي ضرورة بنائيّة، من جهة أخرى، لهزّ وعي سرحان القائم، وذلك في المفاجأة بظهور "المسيح"، ثمّ يتبيّن، شيئاً فشيئاً، أنّه خدعة كبرى؛ أنّه مسيح القهر والصّمت، مسيح المستغلّين والاحتكاريّين، بل إنّ المسرحيّة تستخدم المفارقات الملهويّة في أحاديث مجموعة المهرّجين، وفي شخصيّة البروفيسير وتصرّفاته...وهكذا.

إنّ المسرحيّة — حقيقة — عمل مسرحيّ ناجح، في الوقت الّذي تمثّل ما يمكن أن يحتمله عمل مسرحيّ واحد من وعي بالقضيّة الفلسطينيّة؛ لأنّ المسرحيّة تناقش الرّؤية الصّهيونيّة للتّاريخ وتدحضها، وتكشف عن علاقة الصّهيونيّة بالاستعمار منذ بداية نشأتها، وعن علاقة "إسرائيل" بالاستعمار الجديد القائم على الاحتكارات الاقتصاديّة والماليّة، والّذي يعمل على تكريس التّخلّف والفقر والفُرقة والضّعف في المنطقة العربيّة، كما تكشف المسرحيّة أيضاً عن عنصريّة الكيان الصّهيونيّ ودمويّته، ليس في الماضي والحاضر وحسب، بل في المستقبل أيضاً؛ إذ يستمدّ هذا الكيان رؤاه من الرّؤى الدّمويّة المنثورة في توراتهم وفي كتب زعمائهم أو أنبيائهم الجدد.

وإذا كنّا نؤمن مع الكاتب بأنّ المشكلة الفلسطينيّة جزء من مشكلة عامّة، يعاني منها ما يُسَمَّى بالعالم الثّالث كلّه، الّذي يخضع للسّياسة الاحتكاريّة العالميّة؛ الأمر الّذي يجعله هدفاً لاستقطابات القوى المختلفة — فإنّنا ننبّه إلى خصوصيّة هذه القضية داخل هذا الصّراع نفسه؛ فالقضيّة الفلسطينيّة ذات جذور ضاربة، لا يمكن أن تخضع للتّفسير من وجهة نظر واحدة. وحتّى لو سلّمنا بأنّ الصّهيونيّة بدأت في أحضان الاستعمار ولخدمة أغراضه، فلا بدّ أن نسلّم أيضاً بأنّ

الصّهاينة استغلّوا في الشّعب اليهوديّ جانباً آخر مهمّاً، هو العقيدة الدّينيّة، أو لنَقُل الأساطير الدّينيّة؛ ليبثّوا في نفوس اليهود دعاواهم العنصريّة والدّمويّة، حتّى تحوّلت - بمرور الوقت والإلحاح - وأيضاً بزرع الكيان نفسه، وبالإحساس المستمرّ بالخطر - إلى عقائد، وإلى ضرورة حياة. لقد تحوّلت "إسرائيل" كلّها الآن إلى كتيبة حربيّة كبيرة لا تستطيع أن تكفّ من دمويّتها؛ لأنّها تشعر بالخطر المستمرّ، من جهة، ولتحقيق الأهداف الاستعماريّة في إشعار المنطقة بالخطر، من جهة ثانية، وحتّى لا تعطي الفرصةَ للتّناقضات الدّاخليّة في بنية الكيان نفسه للتّعبير عن نفسها والتّصارع؛ الأمر الّذي يهدّد كيان "إسرائيل" بالانفجار، من جهة ثالثة.

وتظلّ هذه المسرحيّة معالجة جديدة تماماً للشّخصيّة اليهوديّة، لم تقع في أسر النّموذج القديم لليهوديّ، بل دافعت عنه؛ لأنّها رأت أنّ الشّرّ كان مفروضاً عليه دائماً من قوى الاستغلال اليهوديّ نفسها؛ من أثريائهم وكهنتهم، وأنّ هؤلاء هم المجرمون الحقيقيّون، لا في حقّ البشريّة بعامّة والعرب بخاصّة وحسب، بل إنّهم أجرموا في حقّ قومهم أيضاً؛ فحالوا دونهم والاندماج في الشّعوب الأخرى، ودونهم — من ثمّ — والحياة الحرّة الكريمة في المجتمعات الّتي نزلوا بها. وأنّ هذه القوى نفسها هي الّتي احتضنت الحركة الصّهيونيّة حتّى أفرخت، وربطتها بعجلة الاستعمار، حتّى إذا تشكّل الكيان الصّهيونيّ على أرض فلسطين العربيّة اكتسب منهم سمات العدوانيّة الدمويّة، والعنصريّة، والاستغلال، والتّآمر.

من هذا كلّه نرى كيف تطوّرت رؤية الشّخصيّة اليهوديّة، من الأسطورة الدّينيّة عن اليهوديّ التّائه في العالم المسيحيّ، إلى النّظر إليهم في القرآن الكريم على أنّهم عدوانيّون متآمرون جبناء مكابرون، إلى أن تحوّلت الشّخصيّة إلى نموذج أدبيّ في مسرحيّتيْ مارلو وشكسبير ثمّ في روايات ديكنز.

وحين التفت الكُتّاب المسرحيّون العرب — والمصريّون منهم بخاصّة — كان الدافع إلى معالجتها نُذُر تلك المشكلة المعقّدة، مشكلة فلسطين؛ فرأى باكثير — سنة ١٩٤٥ — اليهوديّ هو شيلوك نفسه كما رسمه شكسبير، مع بعض ملامح باراباس عند مارلو، متآمراً، مستغلاً، يتاجر بالأعراض والرّبا؛ يحاول — مع زبانيته — اقتطاع رطل من اللّحم من جسم الأمّة العربيّة والإسلاميّة، ثمّ حين اقتطع رطلَ اللّحم حقيقة وانتهى الأمر، رأى أنّه ما اقتُطِع إلاّ ليُوَضع على مأدبةٍ لأكثر من شيلوك وأكثر من باراباس؛ فالكلّ يحمل النّزعات العدوانيّة نفسها، وصفات البخل

والتّآمر والاستغلال والسّرقة نفسها، فضلاً عمّا يشعر به اليهود العاديّون من ازدواج الولاء وتنافر البّنية المُشَكّلة للكيان، وأنّهم وقعوا في شَرَكَ كيان ليست له من مقومات الحياة ما يحفظها له؛ الأمر الّذي يجعل الحياة المشتركة بين هذه الفئات المتنافرة جميعاً مستحيلة، فينفجر الكيان من الـداخل، وتموت إسرائيل. لكنّ باكثير عاد، بعد عدوان ١٩٥٦، وكشف التّآمر بين الكيان الصّهيونيّ وقوى الاستعمار العالميّ؛ ليلجأ إلى "التّاريخ اليهوديّ" لينسب تآمر اليهود ودمويّتـهم وحـبّهم للمـال وعنصريّتهم- بل الدّعوة الصّهيونيّة كلّها - إلى عبوديتهم للشّيطان، بل إنّهـم فـاقوه في هـذه الصّفات الشّيطانيّة كلّها، حتّى أنكروه! لكنّ باكثير لم يحوِّل النّموذج اليهوديّ إلى نموذج شيطانيّ، بل ظلّ النّموذج كما هو، وإن كان قد وقع في حَبائلهم؛ فغيَّر نِسْبَة "اصطفاء" "الشّعب اليهوديّ" من المولى، سبحانه (كما يعتقدون) والدّين والتّاريخ ، إلى الشّيطان نفسه.

وجاء يسري الجندي ليدافع عن اليهوديّ العاديّ، ويغيِّر، مرّة أخرى، في نسبة الصّفات الّتي تضاف إلى الشّخصيّة اليهوديّة، ويضيفها، هذه المرّة، إلى قوى الاستغلال اليهوديّة، من الأثرياء والكهنة، الّذين ربطوا أنفسهم، دائماً، بقوى الاستغلال في المجتمعات الّتي عاشوا بين ظهرانيها، ثمّ ربطوا كيان قومهم كلّه بالقوى الاستعماريّة القديمة والحديثة؛ ليحكموا على "الكيان" بأن يكون جزءاً من قوى الشّرّ في العالم كلّه، أو أن يعادي قوى التّحرُّر في كلّ مكان أيضاً.

* * * *

الفصل الثّالث

النّمـــــوذج الفاوســـتيّ



الجــذور:

يبدو أنّ أسطورة الرّجل الّذي باع روحه للشّيطان قد عُرِفت منذ وقت طويل، يرجع إلى حوالي القرن السّادس الميلاديّ، ثمّ عبرت العصور الوسطى لكي تظهر، فيما بعــد، في أشــكال عدّة[٢٩٤]؛ فأقدم أشكالها أسطورة القدّيس **سيبريان الأنطاكيّ**، الّتي تعود إلى القرن الرّابع الميلاديّ. وهو يشبه فاوست في كونه عالِماً يهب نفسه للشّيطان، ويمارس السّحر، ويعانق شبح الجمــال، وينجو آخر الأمر. وقد عالج هذه الأسطورة الكاتب الأسبانيّ **كالديرون** في مسرحيّة "**السّــاحر صانع الأعاجيب**" [٢٩٥] (١٦٣٧).

كما نجد الأسطورة نفسها تُروَى عن **صلاح الدّين الأيوبيّ**. فبعد قرن كامل من انتصاره في حطّين سنة ١١٨٧م، واسترجاعه بيت المقدس من أيدي غاصبيه، لم يَنْسَ الشّــاعر الفرنســيّ **روتبيف** Rutebeuf هذا الحدث الضّخم، ولا نسي القائد العربيّ المسلم، وكتب تمثيليّة باســم **تيوفيل**، بطلها قسّ يحمل الاسم نفسه، يتعرّض لظلم قاسٍ من شمّاس كنيسته الّذي ينحّيــه عــن وظيفته، ويجرّده من أملاكه عن غير حقّ. ويندفع القسّ، في ثورة غضبه، إلى السّاحر صلاح الدّين Saladin؛ فيَعده أن يعيد إليه كلّ شيء فقده إذا هو جحد الله، تعــالى. وإذ يتــردّد تيوفيــل، يستدعي السّاحرُ كبيرَ الشّياطين؛ فيفزع تيوفيل أوّلاً حتّى يُسكّن كبير الشياطين جأشه، ويتّفق معه أن يُعيد إليه كلّ شيء سُلب منه على أن يطيعه فيما يأمره به[٢٩٦].

ويبرّ الشّيطان بوعده؛ فيُعيد إلى الشّمّاس أملاكه ووظيفته؛ فأخذ الرّجل يؤدّي وظيفتــه بصرامة مُغالية وعجرفة متعالية، ويتلمّس الفرصَ للشّحناء، ويبسط لسانه بــالقول الغلــيظ، ولا يُحجم عن الوقاحة والبذاء[٢٩٧].

---

(294) د. عزّ الدّين إسماعيل: قضايا الإنسان، ص ١٤٠.
(295) السّابق: ص ١٤١ و هـــ ٢ في الصّفحة نفسها. وانظر أيضا نيكول: المسرحيّة العالميّة ١/ ٣٤٤ – ٣٤٩.
(296) انظر: عبد الرّحمن صدقي: المسرح في العصور الوسطى، ص ١١٧ – ١٢١. ود. محمد غنيمــي هــلال: النّماذج الإنسانيّة، ص ٨١. ونيكول: السابق ١/٢٣٤.
(297) السابق: ١٢٠.

وبعد سبع سنوات من الطاعة المطلقة، يراود النّدمُ تيوفيل فيعكف على الصّلاة في محراب للعذراء، حتّى تستجيب، أخيراً، لدعائه، وتعرف صادق ندمه وسابق إكراهه، وتَعِدُه أن تنتـــزع الوثيقة من الشّيطان. ثم تنادي إبليس وتهدّده إن لم يَرُدّ إليها الوثيقة؛ فيردّها إليها، وتُبطِل ســـعيَ السّاحر صلاح الدّين.

وإذا كان البطل هنا هو تيوفيل نفسه، فلا بدّ أنّ السّاحر قد ســـبقه إلى بيـــع روحـــه للشّيطان، وأنّه أصبح بعدها يعمل وسيطاً بين الشّيطان وضحاياه.

وعلى الرّغم من هذه السّوابق، الأسطوريّة والمسرحيّة، فإن أسطورة **فاوست** تُـــرَدّ، أو يحاول كثيرون ردّها، إلى حادثة تاريخيّة تُثبت الوجودَ التّاريخيّ لفاوست وأضرابه، الّذين مارســـوا مثله السِّحر، أو تربطه، على الأقلّ بشخص **فوست Fust**، الّذي كان عاملاً في مطبعة جوتنبرج – مخترع المطبعة – ثم شريكاً له، والّذي كان يدور في أوربا ليروّج نسخاً من الكتاب المقدّس من نتاج المطبعة مع آخر – كان كلّ واحد منهما في مكان غير الآخر – ولأنّهما كانا يدّعيان أنّها نسخ مخطوطة، فإنّ الناس ظنّوا بفوست (لا ندري لِمَ هو وحده؟!) ممارسةَ السِّحر؛ إذ اكتشـــفوا كثرة عدد النُّسَخ وتكرار الأخطاء نفسها فيها، ولأنّ كثيرين شهدوا بأنّهم شاهدوا نُسخاً مشابهة تُباع في أماكن أخرى بعيدة في الوقت نفسه. لهذا كلّه كان لا بدّ أن يَنسب النّـــاسُ – قبـــل أن يكتشفوا سرّ المطبعة – السِّحرَ لفوست، الّذي يَسهُل التباسُ اسمه باسم فاوست [(٢٩٨)].

وعلى أيّة حال، فتتبّع الأصل التّاريخيّ للحكاية الأسطوريّة لا يعني الكثير هنـــا؛ حيـــث يهمّنا شخص فاوست بين الحكاية الأسطوريّة والأعمال الأدبيّة الّتي تعرّضت لها.

تحكي الحكايةُ الأسطوريّةُ عن فاوست؛ الطّالب الّذي حصل على درجته العلميّـــة مـــن الجامعة بتفوُّق في اللاّهوت، ولكنّ دراسة اللاّهوت لم تُرْضِه؛ فتعلّق بالأبحاث الشّاذّة، وادّعى العلم بالسِّحر والطِّبّ، وأخذ يعالج الناس بالأعشاب. وقد دفعه غروره يوماً إلى اســـتدعاء الشّـــيطان بإحدى تعزيماته الخاصّة؛ فأتاه الشّيطان المدعو "**مفيستوفيليس**"، ووقّع معه عقداً، يصبح الشّيطان بمقتضاه خادماً مخلصاً ومطيعاً لفاوست، ويأتي إليه في أيّ وقت يشاء، وفي أيّة هيئة يريد، ويُكسب فاوست القُوَى الرّوحيّة، وينيله جميع الرّغائب، ويجيبه إلى شتّى مطالبه. وفي نظير ذلـــك يصـــبح

([298]) انظر: Smeed , Faust in literature ,PP . 109-99 ومجلّة فصـــول ، مـــج ٢٠ ع ٣، ص ٢٥٠.

فاوست، بعد فترة من الزّمن — حُدِّدت فيما بعد بأربع وعشرين سنة — ملكاً لإبليس، جسداً وروحاً، ويُنكِر، منذئذٍ، الدّينَ المسيحيّ، ويُبغِض المسيحيّين، ويقاوم كلّ محاولة لإعادته إلى الإيمان.

وبعد أن وقّع فاوست العقد بقطرة من دمه، أصبح - مع تلميذه واجنر — يعيشان في أطيب عيش، وأخذ مفيستوفيليس يعلّم فاوست فنون السِّحر والشَّعوذة.

وكثيراً ما كان الجدل يحتدم بين فاوست والشّيطان حول قضايا الأرواح والملائكة والسقوط. كذلك، كثيراً ما كان النّدمُ ينتاب فاوست على علاقته بالشّيطان. وذات يوم رَغِب فاوست في فتاة خادمة أحبّها. وقد أراد فاوست، أوّلاً، أن ينالها؛ فرفضت أن تسمع إلاّ حديث الزواج؛ فسأل فاوست الشّيطان أن يتزوّج منها؛ فرفض الشيطان؛ لأنّ الزّواج نظام مسيحيّ، ووفّر له، بدلاً منه، أسباب الإثم! ثمّ انهمك فاوست في دراسة التّنجيم وعلم طبائع الأشياء.

ولقد طلب فاوست من شيطانه أن يرى جهنم؛ فاستعان هذا **ببعلزبوب** (إله الذُّباب) لكي يُري فاوست الجحيم؛ فحضر إليه وحمله على كرسيّ من العاج، ثم أغرقه في سُبات عميق، أراه خلاله مشاهد من الجحيم، ظنّ فاوست أنّه يراها حقّاً، كما حمله الشّيطان على مركبة يجرّها جواد كالتِّنّين، وتجوّل به بين الكواكب والنجوم، كما ساح به في الأرض يزور مختلف البلدان ويشاهد مناظرها، وينعم فيها بألوان من المُتع والملذّات. ويقوم ببعض أعمال السّحر والشّعوذة من باب التّسلية لنفسه، والسُّخرية بالآخرين — كالبابا في روما، والسّلطان التّركيّ في إستانبول، وفي البلاط الأسبانيّ — واتّخذ من **هيلين** — بطلة "**الإلياذة**" — عشيقة، أنجب منها ولدا.

وباقتراب مدّة العقد من نهايتها، تمكّن النّدم من فاوست، لكنّ الشّيطان — الّذي كان يُظهِر له العطف — لم يَدَعْ له فرصة الاستسلام لهذا النّدم. وفي اللّيلة الأخيرة لمدّة العقد، أوصى فاوست أن يكون **واجنر** وريثه، وخرج ليقضي ليلته في حانة في فيتمبرج مع أصدقائه؛ فقصّ عليهم حكايته كلّها، مؤكّداً لهم أنّ الشّيطان سوف يُزْهق روحَه عند منتصف اللّيل. وبعد افتراقهم يسمع الجميع — في السّاعة المحدَّدة — صوتَ صفير مزعج، وحشرجة عالية، وحين يعودون في الصّباح لا يعثرون لفاوست على أثر، بل يجدون جسداً ممزّقاً فوق كومة من القمامة، والحجرة ملطّخة بالدّماء[٢٩٩].

---

(299) ملخّصة عن مقدّمة د. محمّد عوض محمّد: ص ٥٤ — ٥٧، ومقدّمة د. مصطفى ماهر لترجمة "أور فاوست" (فاوست في الصّياغة الأولى)، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب ١٩٧٥، ص ١٩٨ — ٢٠٣.

وقد ظهرت هذه الحكاية الأسطوريّة، بعد ذلك، مطبوعةً سنة ١٥٨٧م، تحت عنوان "**تاريخ الدّكتور يوهان فاوست**"، نشرها **يوهان سبايز**، مستهدفاً التّحذير من عواقب ملاحقة المعرفة (إلاّ في أكثر المعاني العمليّة ضيقاً). وعلى الرّغم من سوء هذا الاتّجاه — وقد أدان حبّ المعرفة عند فاوست — فقد حمل البذرة الّتي نمت بعد ذلك؛ لتصبح أكثر الجوانب نُبلاً في تكوين فاوست. فمفيستوفيليس يحثّ فاوست على أن يضع نهاية لأسئلته عن الجحيم؛ لأنّها تسبّب لمفيستو الآلام، لكنّ فاوست يجيب: "يجب أن أعرف، وإلاّ فلن تبقى لي رغبة في الاستمرار بالحياة: يجب أن تخبرني"[٣٠٠]. فمن هذه البذرة تحوّل ظمأ فاوست الّذي لا يرتوي للمعرفة ليكون السّمة الحاكمة في شخصيّته.

وقد تُرجم هذا الكتاب بسرعة إلى الإنجليزيّة، وكان القائمُ بالتّرجمة مستعدّاً لتفهُّم أسباب القلق عند فاوست؛ فقلَّل من قيمة إلحاد فاوست لصالح موضوع التّطلّع إلى المعرفة[٣٠١]. وكانت هذه التّرجمة الإنجليزيّة المثال الّذي صاغ على منواله **كريستوفر مارلو** مسرحيّته "**التّاريخ المأسويّ للدّكتور فاوستوس**".

والمسرحيّة تقدّم لنا فاوست — للمرّة الأولى في عمل مسرحيّ — شخصيّةً مُقْنعةً في بنائها النّفسيّ؛ فإذا كان مؤلّف الكتاب الأوّل عن فاوست قد أشار إشارة مختصَرة، في الفصل الأوّل، إلى التّفوُّق العلميّ لفاوست، فإنّما ليتيح لنفسه أن يؤكّد عجرفة فاوست وخطيئته؛ إذ لم يستخدم معرفته الاستخدام الشّرعيّ.

أمّا في افتتاحيّة مارلو فنرى كيف تَنتقد المعرفةُ ذاتَها لما يعتورها من نقص. فمحور أزمة فاوست — قدرة الإنسان على التّطلّع إلى أكثر مما هو بشريّ، مرتبطاً بوضوح الرّؤية الّتي تمكّنه من إدراك أنّه تطلُّع غير ذي جدوى — لم يُشر إليها مؤلّفُ (الكتاب الأوّل)، في حين أجاد مارلو نقلها[٣٠٢]؛ فالجوقة تصف فاوستوس في الافتتاحيّة بقولها:

: "..وسرعان ما لمعت بوادر نبوغه في دراسة اللاّهوت الّتي ازدانت بها حديقة العلم، وأينعت ثمارها بالمعرفة، و لم يَمْضِ بعدئذ وقت طويل حتى برّ سائرَ علماء

---

(300) J.W. Smeed; Op . cit P4 .

(301) Ibid , P . 4 .

(302) Smeed Op . cit . p. 5.

اللاّهوت ممن كانوا يحلو لهم نقاش هذه الأمور؛ فمُنح لقب دكتور. وما كاد قلبه يمتلئ بالمعرفة حتى ملأ الغرورُ نفسَه؛ فأخذ يُحلّق في السماء وإلى أبعد ممّا يتحمّل جناحان من الشّمع، وسرعان ما تآمرت عليه السّماء فإذابتْ جناحيه، وهوى من عليائه يمارس أعمالاً شيطانيّة. والآن، وقد أُتْخِمَ بكلّ ما لدى العلم من هِبـــات ذهبيّة، راح يلتهم، في شراهة، ذلك الفنَّ الملعونَ، ولم يكن هناك شيء أحلى لديه من السِّحر، الّذي أصبح يفضِّله على أهمّ متعة له[٣٠٣].

ونجد فاوستوس، وقد وقَّع العقد مع مفيستوفيليس، يبدأ في ملاحقته بالأسئلة في الفَلَك، وخالق السّماوات، بل يكلِّفه بأن يحمله إلى الجحيم ليراها، وإلى الكواكب والنّجـــوم ليشـــاهدها بنفسه، وغير ذلك من المعارف والعلوم؛ فهو لا يكاد يستقرّ في بيته الهادئ ليريح عظامه بعد جهد جهيد، حتّى تجتذبه مغامرات جديدة[٣٠٤].

وعلى الرّغم من هذا فلا بدّ من القول إنّ حبّ الاستطلاع المعرفيّ عنـــد فاوســـتوس لا يشكِّل الموضوعَ الرّئيسيَّ ولا الأوحد في مسرحيّة مارلو، بل ربّما لم يكن الموضوع الأكثر بروزاً، فإنّ ما يُعرَض على المسرح هو مجموعة الأسئلة الفلكيّة الّتي يلقيها فاوستوس على مفيســـتوفيليس، وسؤاله عن خالق السّماوات، الّذي يرفض مفيستوفيليس أن يجيب عنه، ويستحثّه – بدلاً من ذلك – على أن يفكِّر في الجحيم، ويسلّيه أميرُ الجحيم بعرض الخطايا السّبع الماحقة في صورها الحقيقيّة، ثمّ لا يكون المظهر العقليّ عند فاوستوس – من حبّ الاستطلاع وما حقّقه مـــن معـــارف – إلاّ محكيّاً على لسان الجوقة، في حين يَعرض علينا الفصلان الثّالثُ والرّابعُ سخريةَ فاوستوس بالبابـــا والكاردينالات في روما، وما حقّقه من شهرة في قصر الإمبراطور في إنزبروك، وخداعـــه لتـــاجر الخيول...وغير ذلك من فنون السِّحر الّتي يكرّسها للسّخرية بالنّاس وخداعهم. أكثر من هـــذا أن مارلو ظلّ محتفظاً بما في الكتاب الأصليّ من إدانة لفاوست بسبب هذا التّطلّع إلى المعرفة، حتّى أنّه لم ينقذه في النهاية.

ففاوستوس مارلو – إذن – لم يُغْرِه الشّيطانُ من خلال حبّ استطلاعه العقليّ وحده، بل أغراه – أساساً – عن طريق شهواته ورغائبه وممارسته السِّحر. ففاوســـت حـــين يســـتدعي مفيستوفيليس يبلغه رسالته إلى إبليس أنّه: "يُسلِم إليه رُوحَه إذا منحه أربعة وعشرين عاماً يستمتع

(303) مارلو الترجمة العربية: ص ٣٠.
(304) نفسه: ص ٨٠.

فيها بجميع شهوات الجسد، ويوقفُكَ على خدمتي دائماً، تمنحني كلّ ما أبتغيه؛ فتُهلك أعدائي وتعين أصدقائي، وتكون طوع إرادتي دائماً.."[305]. فكأنّ فاوست لم يُلْقَ به في الجحيم بسبب حبّ استطلاعه العقليّ وحده، بل بسبب شهوته الجسديّة أيضا.

فاوست عند لسّنج وجوته:

ويُقال إنّ الأديب الألمانيّ **جوتفريد لسّنج** (١٧٢٩ – ١٧٨١) قد تناول الموضوع في عمل مسرحيّ لم يَبْقَ منه إلاّ شذرات متفرّقة وملخّصات له عن معاصرين، يتّضح منها أنّ لسّنج كان يرى أنّ الإغواء لا يأتي فاوست إلاّ من طريق تعطّشه إلى المعرفة، ولا يتمكّن منه الشّيطان إلاّ بعد أن أتاه على صورة أرسطو، وقدّم له إجابات شافيةً عن بعض الأسئلة، ويُنْقَذ لسّنج فاوست في النّهاية؛ "لأنّ الله لم يَعْطِ الإنسانَ أنبلَ حوافزِه (حافز السّعي إلى المعرفة) ليجعله في شقاء أبديّ"[306].

وهكذا يبدأ الموضوع في الاتّجاه إلى ما وصل إليه **جوته** بعد ذلك. ويضيق المجال عند تقديم شيء – ولو ملخَّصاً أشدّ التّلخيص - عن الأعمال الّتي تناولت موضوع فاوست؛ لأنّها كثيرة جدّاً، ومتنوِّعة تنوّعاً شديداً في شتّى الأجناس الأدبيّة والفنّيّة. ويكفينا هنا أن نقف عند عمل جوته، وعند بعض الأفكار – بصورة عامّة – الّتي طرحها الموضوع – أو طُرِحت من خلاله - في الأدب العالميّ.

فمسرحيّة جوته تُعدّ أهمّ عمل في الأدب العالميّ عن فاوست، بل كانت المسرحيّةَ الّتي جعلت من الموضوع جزءاً من تراث الإنسانيّة، يُغْري كلّ كاتب بالخوض فيه، كما أنّه – وهو ما يهمّنا هنا بالدّرجة الأولى – كان أكثر الأعمال عن فاوست الّتي أثّرت على كُتّابنا المسرحيّين في مصر، وإن لم يكن العمل الوحيد.

وجوته يبدأ مسرحيّته بمفتَتَح في المساء، يراهن خلاله إبليسُ الرّبَّ، سبحانه، على رُوح فاوست "خادم الرّبّ" (كما راهنه من قبل – في القرآن الكريم – على رُوح الإنسان؛ فيُنْظِره الله، تعالى، ما دام على قيد الحياة). ثم يعود بنا إلى فاوست في مكتبه، ينعى حظّه من المعارف الّتي ما بلّتْ له أُواماً، ولا تركته ينعم بالسّرور والصّفاء كسائر البشر؛ ولذا هو يلجأ إلى السِّحر لعلّ

---

(305) مارلو: السّابق ص ٤٨.

(306) انظر: د. مصطفى ماهر، السّابق ٢٠٦ – ٢٠٧ و Smeed , Op. Cit . P. 7

الأرواح تحيطه بما لم يُحط به علمُه من الأسرار، وتُريحه من إجهاد نفسه، هذا الإجهادَ المُرّ، في ذكر أمور يجهلها الجهل كلّه. ويتمنّى فاوست لو يَدع هذه الكتب كلّها، وهذا التّفكيرَ الجافّ العقيم، ويتلقّى علمَه عن الطّبيعة نفسها؛ الطّبيعة الحيّة الّتي تُفيض على النّفس قوّة وهمّة، لكن، أنّى له أن يبلغ أسباب الطّبيعة الّتي لا حدّ لها ولا نهاية؟

إنّ غرور فاوست قد صوَّر له أنّ نفسه قد بُرِئَتْ على صورة الله، وأنّه قادر على أن يسري في عروق الطّبيعة سريان الدّم، ويتمتّع بحياة الآلهة، بما لها من قدرة على الخلق والإبداع، لكنّه — وقد فارقه غروره — تعروه الحسرة ويحرق فؤادَه الكمدُ.

إنّ فاوست يضيق بكلّ شيء، ويشعر بعبثيّة المُثُل العليا والمشاعر والأحاسيس والكتب؛ وذلك كلّه لأنّ الطّبيعة ما بَرِحت غامضةً مظلمةً، حتّى في رابعة النّهار؛ على وجهها نقاب كثيف لا تسمح للأيدي أن تلمسه. وهي إذا أَبَتْ أن تجود بشيء من دفائن أسرارها، فهيهات أن تسلبها إيّاه قسراً أو تأخذه عنوة [307]، بل إنّه يفكّر جدّيّاً في الانتحار؛ لا لشيء إلاّ "ليعيش" تجربة الموت، و"ليُثبِت أنّ كرامة الإنسان لن تجبن عن التّطلّع إلى مقام الآلهة".

"وأنّكَ لن ترتعد فَرَقًا أمام ذلك الغار المظلم الّذي يتصوّره الوهمُ مليئاً بالويل والعذاب" (ص٨٧). لولا أن يَردّ الكأسَ عن ثغره دقُّ النّواقيس وأناشيدُ العيد؛ الأمر الّذي ينمّ عن رقّة إحساسه الدّينيّ، على الرّغم من كلّ شيء.

إنّ فاوست — كما يعبِّر عن نفسه لواجنر — تسكن جسدَه روحان، مشاربهما متباينة، وتحاول كلٌّ واحدة أن تبين عن الأخرى؛ "الأولى دنيويّة دنيّة، تلتصق بأديم هذا الثّرى وتتعلّق بأهداب هذا العالم. والأخرى طمّاحة طامعة، تندفع محلِّقة في السّماء، صاعدة إلى مَسرَى النّجوم" (ص١٠٢)، وإنّ قلبَه لَتتعاوره عواطفُ متباينة. فهو، إذ يشعر بالهدوء والسّكينة في حجرته، ويغمر النّور نفسَه، لا يلبث أن يغيض هذا كلُّه ولا يجد صدره "يفيض بما يروي الظّمأ ويشفي الغليل". وبين هذه المشاعر المتضاربة يخرج عليه إبليس [308]، ويجيب عن بعض أسئلة فاوست عن طبيعة

---

(307) جوته فاوست: (التّرجمة العربيّة) ص ٨٥، والإحالات بعد ذلك في المتن.

(308) لا أدري لِمَ حوّل مترجم "فاوست" إلى العربيّة اسم مفيستوفيليس إلى إبليس، على الرّغم من أنّه عُرِف بالاسم الأوّل في الأدب العالميّ كلّه، وهو - فوق ذلك — ذو شخصيّة قائمة بذاتها عندما يُصنَّف الشّياطين.
انظر: العقّاد: إبليس، ص ٤٦ و٣٨-39 .Smeed, Op. Cit. pp

الشّيطان ومهمّته في الوجود، ثمّ يقدِّم له التّسلية عن طريق بعض أرواحه المساعِدة، ويلمِّح له بمسألة العقد.

ويوقِّع فاوست العقدَ مع إبليس، وتكون شروطه ألاّ يَخلُد فاوست إلى الرّاحة والسّكون، بل يلقي بنفسه في مرجَل الدّهر الهائج المضطّرب.

"أريد أن أمارس النّعيمَ المؤلِم، والغيظَ المنعش، والبُغضَ الّذي ملؤه الحـــبّ، والآن وقد بات صدري حرّاً من ممارسة العلوم، فلن أَحُول بينه وبين الآلام مهما حلّت ...أريد أن أشرب بالكأس الّتي يشرب بها سائر النّاس، وأن أَرْقَى إلى أسمى غاية ثمّ أهبط إلى أعمق هوّة، حتّى يمتلئ صدري بما يعانيه النّاس من سعادة وشقاء، فـــلا تزال نفسي تكبُر وتعظُم حتّى تحتوي النّاس جميعاً، ثمّ أَردُ الحوضَ الّتي قُدِّر لهم أن يَردوها". (ص١٢٧)

من هذه الرُّوح الطّموح يُمسك إبليسُ فاوست ويجرّه إلى طريقه؛ فلا يُرضي له نزعةً ولا يشفي له غُلّة. أخذ إبليس يشغل فاوست بملذّات الجسد، وبعض أعاجيب السِّحر، ومَشاهد مـــن عالم الشّياطين، وحتّى حين يقع فاوست في حبّ مارجريت — الخادم - يظلّ إبليس وراءه حتّـــى يفسق بها؛ فتحمل منه، وتَقتل ابنَها، ثمّ تُعدَم، ويَقتل فاوست أخاها.

وفاوست يناجي روح الأرض شاكياً أنّ إبليس "أثار في نفسي الشّهوات الخامدة، وأوقد في نفسي نار عشق متأجّجة لتلك الصّورة المليحة (يعني مارجريت)؛ فأمسيتُ وما تنفكُّ نفســـي تتوق إلى اللّذات، حتّى إذا نالتها ثارت تطلب سواها، وتصيح: هل من مزيد؟!" (ص٢٠٦). لقد تحوّل فاوست من محبّ للمعرفة، الّتي خذلت تطلّعاته العقليّة، إلى راغب في نشاط لا يهدأ، وتجربة في الحياة لا تُحَدّ، [يودّ لو] يحيط الأرض والسّماء، الجسد والرُّوح، العلوّ والتّسفُّل، وهاهو إبليس يحاول أن يجعل منه عبداً لشهواته، أو ساحراً، بل مهرِّجاً أحياناً!

لكنّ فاوست الأوّل لم يقضِ عليه الشّيطانُ تمامًا؛ فما يزال يصحو على النّدم، وتقريـــع الضّمير، وعلى الوعي بأنّ إبليس لم يقدِّم له ما كان يحلم به، بل إنّه ورّطه في طريق لا مَنْجاة منها، ولا فائدة ولا أمل: "يا ويلي! لقد أصبحتُ ذلك الشِّرّير الطّريد، بل ذلك الوحش البشع الّذي لا راحة له في الأرض ولا مأرب، والّذي غدا مثل السّيل الجارف يتدفّق من صخر إلى صخر مندفعاً بقوّة إلى هاوية سحيقة" (ص٢١٠).

وينتهي فاوست إلى سُكنى السّاحل، وقد جفّف المستنقعات المتاخمة لساحل البحر وأقام الحدائق وزرع الحقول؛ فأصبح مكانَ هذه المستنقعات جنّةٌ فيحاء يعمرها شعب راضٍ آمن. لكنّ عجوزين يسكنان كوخاً لا يُرْضيان فاوست؛ فيحرقهما إبليس! فاستُثير فاوست أشدّ الثّورة وأعنفها، ويورثه هذا العملُ همّاً مقيماً، يصيبه بالعمى؛ فيكتشف — وقد فقد بصره، وأتيح له أن يراجع حياته كلّها — "أنّ السّحر، الّذي كان يرجو من ورائه الهداية والإرشاد، كان مجرّد وَهْم وخداع، وأنّ تعلُّق النّفس بالأماني المنطوية على الغرور عبث لا طائل تحته...إنّ همّته اليوم أن يصاحب الطّبيعة في هدوء، وأن يؤدّي ما يقدر عليه من عمل لخدمة بني الإنسان وإسعادهم. أمّا سعادته الشّخصيّة، فإنّ عليه أن يدرك أنّ كلَّ سعادة لا بد أن يشوبها ألم، وأن يرضى بما قُدِّر له في الحياة من نصيب...ولا عجب، وقد اتّخذ فكرُه هذا الاتّجاهَ، أن نراه راضياً قانعا" (ص٢٩٨)... فلا يلبث أن يأمر رجالَه بالعمل من جديد لحفر خندق لتصريف المياه الرّاكدة الّتي تهدّد خصوبة الأرض؛ أمّا البحر فهو كفيلٌ بأن يُذكّر الناسَ في كلّ حين أنّه بالمرصاد لكسلهم أو تراخيهم أو غفلتهم عن المكاسب الّتي حقّقوها. وحين ينفّذ الرّجالُ هذا المشروعَ فإنّ فاوست سيكون من الرِّضا بحيث يقول لهذه اللّحظة: "تمهّلي ما أحلاكِ!". لكنّ إبليس لم ينتظر، وتعجّل اقتناص رُوح فاوست، وهو يعلم — في سريرته — أنّه لم يحقّق لفاوست ما اشترطه عليه، كما جعل هذا التّوافقُ بين فاوست والطّبيعة، والاستسلامُ النّهائيُّ للقضاء عن رضًا واقتناع، وتحوُّله إلى خادم للإنسانيّة عاملٍ على سعادتها — هذا كلّه جعل حظّ الشّيطان في رُوح فاوست ضعيفاً، وجعل كوكبة من الملائكة تنزل لتحمل روح فاوست في أمان — في لحظة غفل فيها إبليس عن مراقبة الجثّة — وتترك إبليس يجترّ خزيَه وإخفاقه.

ففاوست — إذن - قد تمكّن من التّكفير، وأُنقذ من مصيره المظلم الّذي كان ينتظره مع الشّيطان؛ لا لأنّه تخلّى عن حبّه للمعرفة، بل بسبب هذا الحبّ نفسه الّذي كشف له — في النّهاية — عن أنّ السّعادة الإنسانيّة الحقّة هي في التّوافق مع الطّبيعة المخلوقة في داخله وفي خارجه معاً، والرِّضا الإيجابيّ عن القضاء، والعمل المخلص لخير البشريّة جمعاء.

ولقد انتُقدت النّهاية التي انتهى إليها فاوست جوته انتقاداً مُرّاً، من وجهة نظر دينيّة أخلاقيّة، ومن وجهة نظر جماليّة معاً؛ فرأى بعض النّقّاد في الجزء الثّاني بخاصّة أثرَ "الآليّة الكاثوليكيّة"، وعدم ملائمة النّشاطات الّتي يقوم بها فاوست للتّكفير، كما أسهب المهاجمون في

الحديث عن غموض هذا الجزء، وعن طبيعته المجازيّة المسرفة، وعن افتقاره إلى الجِدّيّـة في بعـض الأحيان(٣٠٩).

لكنّ فاوست جوته ليست قصّة مصير رجل واحد؛ إنها محاولة مستفيضة للكشف عـن الوَحدة وراء النّشاط المتنوِّع للأشياء، وكيف أنّ الحياة الكاملة ينبغي أن تكون على وفاق مع هذه الوَحدة(٣١٠). وعلى هذا، فإنّ مجموع النّشاطات الّتي يقوم بها فاوست — علـى مـدى جزئـيْ المسرحيّة — وألوان التّجارب الّتي يقدّمها الشّيطان إليه، وردود الفعل الّتي يبديها فاوست إزاءها — تكشف عن شخصيّة متّسقة إلى أبعد حدٍّ، نفسيّاً وفنّـيّاً، كما تكشف، في النّهاية — عن الجانب الطّيّب في شخصيّة فاوست، الّذي يكشف بدوره عن زيف الممارسات الشّيطانيّة، الّتي لا تعدو أن تكون وهماً، وعن ثقة كاملة بالوعي الإنسانيّ وقدراته على العمل وحده في الكون؛ ليكون سـيّداً للوجود كما أراده الرّبّ.

ولقد ترك فاوست جوته من التّأثير على معاصريه ومَن بعدهم ما لم يتركه أثر أدبيّ مفرد في أيّ عصر — إذا استثنينا، بطبيعة الحال، أعمالاً في حجم "**الإلياذة**" و"**الأوديسيّة**" و"**أوديـب ملكاً**" لسوفوكليس - كما تعرّضت لألوان من التّفسير يضيق المجال عن حصرها، وأُعيدت كتابتُها لتقديمها على المسرح أو كتابة بعض أجزائها — وبخاصّة الجزء الثّاني.

لكن، يهمّنا هنا بعض النّقاط الّتي نجد من الضّروريّ التّركيز عليها قبـل الانتقـال إلى المرحلة التّالية من هذا الفصل. أولى هذه النّقاط هي صلة فاوست بالعلم؛ فالحكاية الأسـطوريّة - كما أشرنا — تُدين الرّغبة العارمة للمعرفة الّتي تملّكت فاوست؛ فانتقلت به من مجاله الأكاديميّ في دراسة اللاّهوت إلى اللّجوء إلى السّحر والشّعوذة؛ في سبيل أن يروي ظمأه العقليّ والجسديّ معاً. وهذا الموقف المُعادي للعلم نفسه انتقل إلى مسرحيّة مارلو، وإن كنّا نجد فيها اعترافاً صريحاً بضيق المعارف المتاحة عن سدّ حاجة هؤلاء المتطلّعين إلى معرفة أسرار الوجود والطبيعة، كما نجـد أنّ الشّيطان يتغلّب على هذه الرّغبة عند فاوستوس بإغراقه في الملذّات الجسديّة، ولفت انتباهه بحِيَـل السِّحر والشّعوذة وما يحقّقه بها من شهرة ومكانة.

---

(309) smeed, Op. Cit . Pp. 146-145.
(310) Smeed, Op. Cit. P. 9

أمّا جوته فقد احتفظ للرّغبة في المعرفة عند فاوست بمكانتها، وأفاض في وصف عدم قدرة المعرفة المتاحة على إراحة عقل فاوست المتوثّب، وأضاف إلى ذلك كلّه تطلُّعَ فاوست إلى اغتراف المعرفة من منبعها الأصيل؛ من الطّبيعة والتّجربة، وزاد على هذا أن جعل فاوست، في النّهاية، يلجأ إلى علمه في حرب البحر والتغلُّب عليه، واقتطاع أجزاء منه؛ لتكون جنّة للإنسان، يزرعها ويعيش عليها سعيداً راضياً.

هذا الوجه العلميّ من حياة فاوست جوته — وإن لم يكن الوجهَ السّائدَ بالضّرورة؛ إذ تحوّل فاوست جوته في خيال أغلب المثقّفين الألمان نموذجاً آخر لـ"**دون جوان**": يميِّزه النّشاط الّذي لا يهدأ، أكثر مما يميِّزه حبُّ الاستطلاع الّذي لا يرتوي(٣١١) — هذا الوجه العلميّ لافت ولا شكّ، لكنّه لم يتحوّل، في الأعمال التّالية عن فاوست، إلى سمة حاكمة؛ فالطّريف أنّ الأعمال الّتي اهتمّت بالجانب العلميّ في حياة فاوست قليلة للغاية، وهو أمر من الغريب أن يحدث مع شخصيّة توصف — بداية — باهتمامها العلميّ.

ومن هنا ينبغي أن يكون تقديرنا لمسرحيّات عربيّة عالجت قضيّة العلم في إطار أعمال عن فاوست، من مثل مسرحيّتَيْ **باكثير وتوفيق الحكيم**، اللّتين سنعالجهما في هذا الفصل مع المسرحيّات الأخرى عن فاوست.

أمّا ثانية هذه النّقاط فهي الارتباط بين شخصيّة فاوست وبعض الشّخصيّات الأخرى، وأهمّ هذه الشّخصيّات شخصيّة **دون جوان**، كما أشرنا. فقد نظر عدد من الكُتّاب إلى الشّخصيّتيْن أحياناً على أنّهما متكاملتان، وأحياناً أخرى على أنّهما نقيضان، وفي أحيان ثالثة على أنّهما مرحلتان من حياة الإنسان(٣١٢).

وعلى أيّة حال فلا بدّ من الإشارة إلى أنّ بذرة دون جوان — الباحث الّذي لا يكلّ عن المتعة — كانت موجودة في فاوست، وقد ركّزت كثير من الأعمال الشّعبيّة — المسرحيّة وغير

(311) Smeed, Op. Cit. P. 200.

(312) عن دون جوان انظر د. محمّد غنيمي هلال: النماذج الإنسانيّة ص ٨٢– ٨٣. وعن طبيعة العلاقة بين النّموذجيْن، انظر الفصل الخاصّ بـ "دون جوان وفاوست" في كتاب Smeed السّابق ذكره، ود. عزّ الدّين إسماعيل: "عاشق الحكمة، حكيم العشق" فصول مج ٢، ع١.

المسرحيّة – على هذا الجانب الجسديّ في حياة فاوست، بل إنّه جانب بارز في أعمال أدبيّة ذات قيمة كبيرة، وهو جانب موجود في عمليْ مارلو وجوته أيضاً.

وجدير بالذّكر أنّ شخصيّة فاوست مالت، في الفترة الرّومانسيّة، إلى أن تصبح شخصيّة مأسويّة أكثر من كونها شخصيّة شرّيرة، وأصبحت الأعمال الّتي تُدين فاوست من وجهة نظر دينيّة وخُلُقيّة قليلة نسبيّاً، بل هو يظهر، في أعمال أخرى، بوصفه رجلاً خيّراً ضلّ طريقه إلى حين. كما يظهر فاوست، في بعض الأعمال، ممثّلاً الصّراع بين الرّغبات الحسّيّة والدّوافع العليا، وفُسِّر فاوست جوته بوصفه مَثَلاً للإنسانيّة، ورمزاً لسقوط الإنسان الحديث، أو ممثّلاً روحَ الشّكّ الّتي برزت في القرن التّاسع عشر، في حين يراه **بول فاليري** Paul Valery (١٨٧١-١٩٤٥) يمثّل الإنسانَ الغربيَّ الحديث، إن لم نَقُلْ الإنسانيّة بعامّة؛ أمّا **شبنجلر** Oswald Spengler (١٨٨٠-١٩٣٦) فيصف الحضارة الغربيّة بأنّها حضارة "فاوستيّة"؛ بمعنى غلبة النّشاط، وروح المضاربة، وعدم الصّبر على الحصر، والشّوق الرّومانسيّ لكلّ ما لا يمكن الحصول عليه أو تحديده(٣١٣).

وفي تطوّر متأخّر أصبح فاوست مساوياً للعبقريّة الألمانيّة، بل أُعيد تفسير شخصيّته في أعمال سابقة بناء على هذا الأساس، حتّى تحوّلت "الفاوستيّة" في الرّوح الألمانيّة، في أعمال متأخّرة، وحتّى في عمل جوته نفسه، إلى نزعة قوميّة مغالية، بل نزعة فاشيّة(٣١٤).

وهكذا نرى الاتّساع الشّديد – النّابع من الخصب – في الموضوع، ووجهات النّظر المتباينة أشدّ التّباين في النّظر إليه، سواء في كتابته أو تفسير ما كُتِب عنه. ولا يبقى لنا – بعد – إلاّ الدّخول إلى عالم فاوست في الأعمال المسرحيّة العربيّة.

طوبوز حاكمًا مطلقًا:

---

(313) Smeed, Op Cit, .pp. 28 - 9
(314) Smeed, Op. cit. pp. 125-124.

طوبوز في هذه المسرحيّة صورة جديدة من فاوست؛ فقد باع روحه للشّيطان لقاء الحصول على المتعة والسَّطوة والغِنى.

ونتعرّف، منذ البداية، على أزمة هذا الرّجل، الّذي لم يحقّق له أدبُه، ولا عملُه أستاذًا، ولا ثقافته وقراءاته المستمرّة – السّعادةَ والمكانةَ، ولا حتّى الحياةَ الكريمةَ الّتي كان يطمح إليها في حياته، ومن ثمّ سئم كُتبه وقراءاته والطَّرْق المستمرَّ على الباب من الّذين يطالبونه بديونهم.

وتزيد الكارثةُ ثِقلاً حين نعلم أنّه قد أخفق أيضاً في حبّه؛ إذ يعلم أنّ صديقه **كلدي** خطب محبوبته **سادي**، وهي خِطبة تشكّكه في كلّ القِيَم الّتي كان يؤمن بها؛ فما قيمة الصّداقة إذا كان الصّديق يتعدّى على حقوق صديقه؟ وما قيمة الوفاء؟ وما قيمة الحبّ نفسه إذا كان الشّابّ لا يبحث في الفتاة التي يتزوّجها إلاّ عن المال؟ وإذا كانت الفتاة لا تبحث في فتى أحلامها إلاّ عن المصلحة؟ إنّ كلّ شيء حول طوبوز يُوئسه من حياته، ويجعله يرفضها بكلّ ما أُوتي من قوّة:

طوبوز : ... ...
حياة سخيفة ليس فيها إلاّ سَراب! سراب! سراب!
دارٌ موحشةٌ لستُ فيها سوى رجل أجنبيّ.
(يقوم ويسير مضطّرباً) تعبتُ . تعبتُ . تعبتُ.
كلّ شيء في هذه الحياة يؤلمني. بورانيا تضيق بي. أكاد أختنق. هذه الغرفة تريد أن تنطبق عليّ بجدرانها.
(ينظر حوله) هذه الكُتب تنظر إليّ كأنّها تسخر مني، هي مثل الأجداث الّتي تحوي الرِّمم.
كلّهم يسمّونني أديباً، ما أسخفها من كلمة! حتّى سادي. سادي تضحك عندما تسمّيني أستاذها، لقد كانت تراني أستاذاً ونحن نقرأ معاً. وكانت تراني أستاذاً وهي ترسل إليّ خطاباتها. كانت تصفني بأنّني مدهش، وكنتُ أعيش على كلماتها في سعادة خالية، أردِّد ألفاظها، وأقرأ خطاباتها مرّة بعد مرّة ولا أعلم أنّني أستاذها. أستاذها...صديقها...لقد ضحكتْ وهي تنطق بهذا اللّفظ كأنّها كانت فكاهة، هي أيضاً كانت تسخر منّي بتلك الكلمات الجوفاء.
(يرتمي على الكرسي) (ص ٢١ – ٢٢)

إنّ طوبوز لا يقدّم هنا خطوطَ الأزمة كلّها وحسب، بل يبيّن — وهذا هو الأهمّ — أنّ هناك ما هو أخطر من هذه الإحباطات كلّها في نفسه، هو ما يمكن أن نسمّيه بعدم ثقته في نفسه؛ إنّه يتصوّر أنّ كلّ حديث هو سخرية منه: أن يسميه الناس أديباً، أو أن تلقّبه سادي بأستاذها وصديقها، لكنّه ليس شعوراً خالصاً بعدم الثّقة بالنّفس، بل إنّ لشعوره هذا بالسُّخرية أساساً واقعيّاً هو الّذي يدفع به إلى مهاجمة القِيَم الإنسانيّة كلّها؛ فهو ممزَّق. يستمر في المشهد نفسه:

سادي ! سادي! إنّكِ تحبّين كلدي، ذلك الأحمق الغبيّ، وتذهبين معه إلى فاران، وترَيْن أنّها جنّة.
(يقوم غاضباً) إنّها تحبّه لأنّه استطاع أن يكون سكرتيراً لكروان باشا صاحب شركات المناجم. وهو يقدر أن يكون عوناً لأبيها عند سيّده، ما هي إلاّ امرأة! لقد عرفتُ المرأة. وما هي إلاّ امرأة. سأقدر على تحطيم هذا القلب حتّى لا تجد صورتها فيه محلاً من بعد.
الوفاء! الكرامة! الفضيلة! (يضحك ساخراً) العبقريّة! النّبوغ! (يضحك مرّة أخرى) أَوْلَى بي أن أصيح: الشّيطان ! الشّيطان! الشّيطان! هذا أَوْلَى بندائي.
(يجلس على الكرسيّ قلقاً ويتأمّل المسدس) (ص٢٢)

وتكون النتيجة — نتيجة ملله من حياته وإحباطاته ويأسه من القيم الإنسانيّة – أن يفكّر في الانتحار، لكنّه يَجبُن عنه، ويكون — بهذا — مهيّئاً لانتحار آخر، معنويّ؛ فيستسلم للشّيطان، الّذي يدخل عليه في هذه اللّحظة.

والشيطان — **أهرمن** في المسرحيّة – يدخل على طوبوز في صورة بشريّة، ويَلفتُه بغموضه وغرابة أطواره؛ فهو يحبّ أن يسير على المنازل وفي الطّرُق، "وكلّما سمعتُ صوتاً حزيناً أسرعتُ نحوه. الأحزان تجذبني" (ص٢٤). وهو يتجسّس على طوبوز، وقرأ كتابه عن "**فاوسطوس**". ثمّ سرعان ما يجد الفرصة مهيّأةً — حين يسأله طوبوز عن اسمه– ليُهاجم أساس ما يؤمن به طوبوز. فهو يبدأ بمهاجمة الأسماء، "ولكن، ما قيمة الأسماء؟ إنّ هؤلاء النّاس جميعاً لا يحبّون إلاّ معرفة الأسماء، وبعدها لا يهمّهم شيء، ولكنّكَ رجل آخر. أرجو ألاّ تكون من عَبَدة الأسماء" (ص٢٥ وانظر ص٣٥). ثم يثنّي بالهجوم على الصّداقة، وعلى الحياة، والكتب، والفلسفة؛ فهذه الأشياء كلّها وَهْمٌ وسراب.

كان طبيعيّاً أن يقع طوبوز في شَرَكَ التّشكيك في المفاهيم الأساسيّة الّتي يؤمن بها الإنسان، والّتي تحفظ على حياته التّماسكَ وتمنحها المعنى؛ فطوبوز، اليائس المحبَط، لا يجد في حياته — في تلك اللّحظات — تماسكاً ولا معنى، بل لقد أوشك، قبل لحظات — كما رأينا - أن يغادر هذه الحياة، لولا جُبنه؛ فيكون طبيعيّاً ألاّ يجد أهرمن جهدًا في أخذ موافقة طوبوز على هذه الاتّجاهات الجديدة؛ لأنّها، في الحقيقة، صَدًى حقيقيّ لما في نفسه من يأس وإحباط.

وإذ يوافق طوبوزُ أهرمن على أفكاره، يجد أهرمن أنّ الطّريق مُعبَّد لتقديم البديل: "الحياة — اللّذة — القوّة — السّطوة . هذه هي الحقائق" ، "...خذْ الحياة. تمتّع . اغلب . فُزْ" (ص٢٨). وكان لا بدّ لطوبوز أن يتوقّف هنا؛ فمن أين له السّطوة والغنى واللّذة، هو الّذي لا يتوقّف الدّائنون عن طَرْق بابه، بل إنّ صاحب البيت يأتيه مطالباً بحقّه أثناء وجود أهرمن، الّذي يتولّى عنه دفع المبلغ؟ إنّ طوبوز — كما يقول عنه أهرمن — لا يصدِّق إلاّ بالتّجربة، بالتّحقيق، لا يهتمّ بالخيالات ولا بالأسماء، في حين يردِّد هو عن نفسه دائماً: "أنا رجل عقليّ" (ص٤٠)، وهو ما يصفه به أهرمن أيضاً؛ ولهذا لم يكن طوبوز يؤمن بالشّيطان حتّى رآه: "الشّيطان؟ لقد ماتت خرافة الشّيطان. وعلى كلّ حال فالشّيطان لا يظهر للنّاس عياناً"(ص٣٦). غير أنّ أهرمن، بحِيَله وذهبه، يقنعه بأنّ الشّيطان ما يزال موجودا.

وطوبوز لا يستسلم لأهرمن في سهولة؛ فهو يرفض أن "يبيع نفسه" لأهرمن، لكنّه يقبل أن يكون حليفَه ومساعدَه؛ يساعده مساعدة النّظير للنّظير، ثم يبدو له أن يرفض الصّفقة كلّها: "أنْ أبيع نفسي من أجل الذّهب، ثم ماذا أفعل بهذا كلّه؟" (ص٤٨)، وتكون إجابة أهرمن الواعدة: "سيعرف الذّهبُ كيف يجعلكَ تنتفع به. دعْ ذلك للذّهب". غير أنّ "بيع النّفس" كلمة ما تزال تطنّ في مسامع طوبوز: "ولكن...أنت تريد نفسي!"؛ فيعاود أهرمن الهجوم على الألفاظ، ثمّ لا يجد إلاّ الملذّات الّتي يفتقدها طوبوز في حياته؛ فيقول له: "اسمع . أنتَ لا تزال شابّاً، والدّنيا مليئة بالملذّات"، ليُزيلَ من نفسه أيّ أثر للتّردّد. ويبدأ معه، على الفور، الطّريق العمليّ.

وتكون الخمر أولى خطوات هذا الطّريق؛ فما إن يشربها طوبوز — ومن الواضح أنّه لم يتعاطاها من قبل، بدليل عدم وجود شيء منها عنده، ثمّ سقوطه السّريع في حُميّاها! - حتّى تتغيّر نظرته للحياة إلى النّقيض. فطوبوز - الّذي كان منذ لحظات يرى الحياة سراباً ووهماً، والّذي كان يريد أن يغادرها غير آسف عليها - يراها الآن "جميلة. ألوان ساحرة. زهور بديعة. الهواء عاطر،

والفضاء ممتلئ بالموسيقى"، وقد أصبح قلبه ممتلئاً سروراً. وهو يرى أنّ محاولته الانتحار جنون اعتراه في لحظة ضعف، وأنّه، طوال حياته الماضية، كان مدفوناً!

لم تكن خمر أهرمن، بطبيعة الحال، هي العامل الرّئيسيّ في تغيّر نظرة طوبوز إلى الحياة — أو لِنَقُل: في الاستسلام لأهرمن – لكنّ إحباطاته المتكرِّرة، كما أشرنا، وفَقره، وحرمانه من مُتَــع الحياة كلّها، وانقطاعه المستمرّ للعلم، الّذي لم يُتِح له فرصة "أن يعيش" الحياة وأن يستمتع بها، ثمّ يأسه وإخفاق محاولته الانتحار — هذا كلّه دفعه – دفاعاً عن الحياة ورغبةً في مواصلتها — إلى قبول الخمر، وإلى تغيير نظرته إلى الحياة؛ لأنّه لم يَعِش حياته على أسلوبه الخاصّ؛ فلْيجرّب أن يعيشــها على أسلوب شيطانه!

لقد كان طبيعيّاً – في هذه المرحلة من المسرحيّة — ألاّ يكون الصّــراع بــين طوبــوز والشّيطان، لكن أن يكون الصّراع دائراً داخل نفس طوبوز؛ بين عقله وشهواته، أو لِنَقُل :بين عقله ورغائبه؛ بين أسلوب في الحياة كان طوبوز فيه — طبقاً لطوبوز نفسه – عبداً لعقله، ولرغبـــات هذا العقل في العلم والمعرفة، وفي إفـــادة مجتمعه بعلمه، وأسلوب آخر — يعرضه عليه أهـــرمن – يكون عقله فيه غائباً، ويُخلي مكانَه للرّغبات والشّهوات. وكان لا بدّ — في هذه المرحلة أيضاً – أن ينتصر الأسلوب الجديد.

كان طوبوز محروماً، وعرف أهرمن فيه ذلك الحرمان، إلاّ من العلم والأدب؛ فشـــرع يدغدغ رغائبه المستكنّة الّتي لم تجد لها منفذاً حتّى الآن. فيحدّثه عن النّساء باستفاضة، ويقوّي قلبَه على مواجهة النّاس والحياة. وقد امتلأت جيوبُه بالذّهب، وقلبُه بالجرأة، حتّى يواجه الحياة الجديدة، الممتلئة باللّهو والعربدة. ولا يملك طوبوز، أمام هذا العالم الجديد البرّاق، إلاّ الاستسلام.

وحين يستسلم طوبوز للشّيطان، الّذي يطبع خاتَمَه على يده، يُستَفزّ عقله من جديـــد، ويشعر بفظاعة ما أقدم عليه: العبوديّة للشّيطان، ويجتهد في محو الخاتم، لكن أنّى له ذلك؟! إنّ خاتم الشّيطان لا يَمّحي أبداً، وإن يكن سوارٌ من ذهب يستطيع أن يداريه عن أعين الناس، ولو لفتـــرة من الوقت!

وكان طبيعيّاً — بعد هذا — أن ينطلق طوبوز في حياته اللاّهية لا يلوي على شيء؛ فقد وجد أكثر النّاس خاضعين، يستذلّهم الذّهب والإحسان، أو حتّى مجرّد اللّهو. لقد هيّأ له طوبـــوز الانخراط في وسط انحلّت عنده عُرَى القيَم والأخلاق؛ فالزّوجة تخون زوجها، وهو — بـــدوره – يخونها، وجميع اللاّعبين الأثرياء يسرقون في اللّعب — وفي الجدّ أيضًا! ويعيشون لاهين في خمـــرهم ورقصهم وحياتهم العابثة دون أن يفكّروا في شيء.

ويصبح طوبوز واحداً من هؤلاء اللاّهين السّادرين في غيّهم؛ إنّه يُغْري امرأة — هي **أمان** – عن بيتها وأولادها، ثمّ يهجرها، ويغري **سادي** حتى تنتحر هرباً من الحياة الآثمة، ويصبح سوطاً على الشّرفاء العاملين في بورانيا، ويزرع الفقر والجهل والمرض والقذارة في كلّ مكان يذهب إليه أو يقع تحت سلطانه، بعد أن صار سيِّد بورانيا الأوحد وأغنى أغنيائها.

وعلى الرّغم من هذا كلّه يبقى الإيمان بالبشريّة جزءاً عزيزاً من تكوين طوبوز؛ فهو يدافع عن الإنسان دائماً في جداله مع أهرمن، ويقول له دائماً: "...ولكنّي لم أفقد إيماني بالبشريّة" (ص ٥٦)، ويقول له أيضاً: "...ولكنّك تجعل الحقد يخفي عنكَ فضائله"؛ يعني فضائل الإنسان.

أهرمن : (ساخرًا) فضائله؟ فضائل الإنسان تقصد؟

طوبوز بغير شكّ، إنّ له فضائل لا تَقدر على إنكارها، ولكنّكَ لا تنسى أنّه فُضِّل عليكَ، وأنّكَ أُمرتَ بالسّجود له، فيغلب عليكَ الحقدُ والحسدُ ولا تريد أن تسلِّم بفضائله، ألاَ تسلِّم بأنّه يعرف ما لا تعرف؟ لقد عرف الأسماء كلّها، عرف أسرار الطّبيعة، تعمّق في فهم أسرار الحياة، حرَّر عقلَه وضميرَه من الجهالة والخرافة....(ص٥٧).

وهذا كلّه — بطبيعة الحال — ممّا يسخر منه أهرمن، ولا يريد أن يعترف به، حقداً وكراهية للإنسان. غير أنّ سخرية أهرمن لا تزعزع هذا الإيمان الرّاسخ في نفس طوبوز.

ومن هذا الإيمان بالبشريّة كان يأتي طوبوز، أحياناً، الشّعورُ بالألم والحزن لمصائر ضحاياه. إنّ قلبه يرقّ لأمان، الّتي يطردها بعد كلّ ما فعلتْ من أجله، لولا أن يدركه أهرمن بخمره الّتي تُغرق أحزانَه وتجعله يبتسم للحياة مرّة أخرى؛ فيسخر منها، ويسخر من عواطفه أيضاً. إنّ موقف كلٍّ من أمان وسادي ومصيرهما كانا نذيريْن لطوبوز كافييْن لردعه عمّا يفعل، لكنّ خمر أهرمن تجعله يتمادى مستهتراً إلى النّهاية؛ لقد انتحرت كلتاهما — انتحاراً معنويّاً ، أو انتحاراً حقيقيّاً — لأنّه تخلّى عنهما؛ فهل كان ينتظر أن يقف معه أهرمن إلى النّهاية؟

ويقع طوبوز في الحبّ مرّة أخرى، وكما كاد الحبّ يُودي بحياته في المرّة الأولى، حين فكَّر في الانتحار، ودفعه إخفاقُ حبّه إلى الارتماء في أحضان أهرمن، يدفعه الحبُّ، هذه المرّة، إلى الثّورة ومحاولة التّحرّر ممّا هو فيه. لقد أحبّ طوبوز **ثريّا** ابنة **قيسون بك**، الرّجل الشّريف الّذي ظلّ يقاوم تصرّفات أهرمن وطوبوز إلى النّهاية. وثريّا تبلغ من النّقاء والحماس والطّموح والحبّ

للفقراء والعمل على رفع مستواهم - أن أَغْدَتْ بأفكارها ومشاعرها فكر طوبوز ومشاعره، حتّى بات يحلُم – هو الآخر – بالتّحرّر من قبضة أهرمن، ليعمل لمصلحة الفقراء والعاطلين. لكن، هل يمكن لهذا الحبّ أن يستمرّ؟ إنّ دون استمراره لَعقباتٍ لا يستطيع طوبوز أن يجتازها؛ إنّه – بهذا الحبّ – يتحدّى أهرمن. وأهرمن ليس مستحيل الهزيمة حقّاً، لكنّ طوبوز نفسه لم يكن مهيّئاً للاستمرار في المعركة؛ فلو أنّه وضع يده في يد ثريّا، وبصّرها بما يكتنف علاقتهما من مخاطر، وعرّفها بما ارتكب من آثام، لربّما كانت وَجدت معه حلاً ليتخلّص من هذه العقبات، وليكفّر عن هذه الآثام، لكنّه لجأ إلى المدارة والكذب؛ فقضى على الأمل الأخير في حياته.

كان من الممكن أن يطهّر هذا الحبّ نفس طوبوز، ويحرّرها تحريراً كاملاً من قبضة أهرمن، لكنّ نفسه كانت قد تلوّثت تماماً؛ فلم يعد يدري كيف يسلك طريق الخلاص! إنّه يثور على أهرمن في النّهاية حقّاً، ويرفض خمره ومساعدته وأيّ شيء يأتيه من قِبَله، وقَبِلَ تحدّي أهرمن له بأنّه سيعود إلى الاستغاثة به، وحينئذ لن يلبّي أهرمن النداء، وقد حدث هذا حقّاً؛ لأنّ طوبوز ما يزال ضعيفاً، عاجزاً، مهزوماً من داخله. إنّ أوّل شيء يبحث عنه، بعد ذهاب أهرمن عنه، هو ذهب أهرمن نفسه، لكنّه لا يجد منه شيئًا، بطبيعة الحال. وحين يجد خاتم أهرمن يطبع جسده كلّه يصيح مستنجداً بأهرمن، الّذي لا يُنجِده إلاّ بضحكاته الجوفاء المستهزئة.

فهل كان يمكن لهذه النّهاية أن تتغيّر؟ لا يمكن بطبيعة الحال؛ ليس فقط لأنّ مضمون الآيات الكريمة الّتي جعل منها الكاتب شعاراً للمسرحيّة - كما سنرى – يشير إلى تخلّي الشّيطان عن الإنسان في النّهاية، لكنّ الأهمّ هو أنّ طوبوز لم يكن مهيّئاً للتّحرّر؛ لقد اختفى أهرمن وهو موقن من أنّ طوبوز سيناديه مرّة أخرى؛ لأنّ أهرمن بداخل طوبوز، أصبح جزءاً منه لا ينفصل. وسواء أكان طوبوز هو **محمّد محمود** صاحب القبضة الحديديّة، أم كان أيَّ طاغية يسلم نفسه لحاشية سوء، أو يسلم نفسه لعوامل القسوة والحقد في نفسه؛ فهو في الأحوال كلّها أضعف من أن يتخلّى عن شيطانه، ولو تخلّى هذا الشّيطان عنه! وشيطانه لا بدّ أن يتخلّى عنه، طال الأمد أم قصر، وحينئذ سيكون حكم الشّعب قاسياً، وحكم التّاريخ أيضاً. ولقد كان أبو حديد – هنا – صوت الشّعب وصوت التّاريخ.

* * * *

من الواضح أنّ أبا حديد كتب هذه المسرحية بتأثير "**فاوست**" **جوته،** الّتي تُرجمت إلى العربيّة في العام نفسه الّذي كتب المؤلّف مسرحيّته فيه، وبعد أن قرأ التّرجمة[315].

والمشابه الّتي تجمع بين فاوست وطوبوز لا تخفى، لكنّ هناك خلافات بين الشّخصيّتيْن لا تخفى كذلك، ناتجة عن الخلافات في الخُطّة الّتي رسمها كلٌّ من جوته وأبي حديد لمسرحيّته، وناتجة أيضاَ عن الهدف الّذي رمى إليه كلّ منهما؛ وهو ما ترك أثره في الخلافات في طبيعيْ الشّخصيّتيْن في كلٍّ من المسرحيّتيْن، وسوف يتّضح هذا كلّه من المقارنة بينهما.

نحن نلقى طوبوز، أوّل ما نلقاه، جالساً في حجرة مكتبه – كما نلقى فاوست جوته، ومن قبله **فاوستوس** مارلو[316] - ثائراً على حياة البؤس والفاقة الّتي يعيشها، وعلى العلم الّذي لم يقدّم له ولا للبشريّة شيئاً مفيداً، بل إنّه – بدلاً من ذلك - أورثه الفقرَ؛ فلا يكفُّ الدّائنون عن طَرْق بابه في كلّ لحظة، أو يرسلون إليه مَن يطلب ديونهم الّتي لا يقدر على الوفاء بها.

فأزمة طوبوز، الّتي تؤدّي به إلى الاستسلام للشّيطان، وقبلها للتّفكير في الانتحار، تتّصل في جانب منها بأزمة فاوست جوته، وتبعد عنها من جانب آخر. ففاوست جوته يشعر – كطوبوز – بعبث ما يفعل؛ فلا هو أفاد من علمه سعادةً أو رخاءً ماديّاً، ولا أصاب راحة البال، ولا قدَّم للبشريّة شيئًا يمكن أن تفيد منه في التوجّه نحو الخير، بل على العكس من هذا:

> "بَيْدَ أنّ هذه المنـزلة الّتي بلغتها "في العلم" هي الّتي جرّت عليَّ الويل والشّقاء، وسلبتني كلّ سرور وصفاء؛ فأصبحتُ وما تعلّمتُ شيئاً نافعاً، ولا حصّلتُ علماً أفيد به تلاميذي وأُصلِح به بني الإنسان وأُرشدهم به إلى سبل الخير...وقد صرتُ إلى ما أنا فيه من الفاقة، بحيث لا مال لي ولا نَشَب، ولا جاهاً أحرزتُ ولا سعادةً ...إنّ هذا العيش لممّا تعافه الكلاب لَعمري وتأباه"[317].

---

[315] عام ١٩٢٩، وإن لم تُنشَر مسرحيّة أبي حديد إلاّ في عام ١٩٤٥. انظر : د.عزّ الدّين إسماعيل: قضايا الإنسان، ص ٢٠٠.

[316] لا شكّ في أنّ أبا حديد قرأ - وهو دارس الأدب الإنجليزيّ ومَن ترجم لشكسبير – مسرحيّة "دكتور فاوستوس" لمارلو؛ لا لهذه الأسباب وحسب، لكن – أيضاً - لأنّ طوبوز أقرب إلى فاوستوس مارلو من بعض الوجوه.

[317] جوته: فاوست، التّرجمة العربيّة، ص ٧٣-٧٤.

وكما يعلن طوبوز عن بداية أزمته بقوله: "ومع ذلك، فماذا أقرأ؟ ما هو إلاّ هراء. أضيِّع عمري في مثل هذه القبور"(ص٥) – يقول فاوست عن كتبه: "ولَعمري أليس تراباً ما على هـــذه الرِّفاف العديدة من الأسفار الّتي ضاقت بها الغرفة وضاق بها صدري. وليست سوى سَقْط متـــاع ومجموع سخافات لا طائل تحتها...عالم تمرح فيه العِثاث وتضجر منه النّفوس"[318].

هذه الأعراض كلّها هي ما شكا منه طوبوز في البداية، لكنّها لم تكن العامل الحاسم – أو على الأقلّ لم تكن العامل الوحيد – الّذي انتهى به إلى محاولة الانتحـــار، ثمّ إلى الاستســـلام للشّيطان؛ فإحباط حبّه لسادي كان هو هذا العامل الحاسم الّذي أغلق باب الأمل الوحيد في الحياة وباب السّعادة في وجه طوبوز.

وطوبوز لا يتحدّث عن سبب ثورته على كتبه وعلمه، وإن كنّا نخمّن أنّ حياة الفاقة الّتي يعيشها، وعدم قدرة علمه وأدبه على توفير حياة كريمة له، ولا حتّى على تحقيق السّعادة والاقتناع بالجدوى الإنسانيّة لما يفعل — هذا كلّه سبب ثورته على كتبه وعلمه. هذا، في حين نجد الأسباب أوسع من هذا عند فاوست جوته؛ فإذا كانت الأسباب الّتي تدفع طوبوز إلى أزمته هـــي نفســـها متوافرة في حياة فاوست، فإنّ ما يزيدها اشتعالاً في نفس فاوست شعورُه بأنّه ما يزال يجهل الحقائق الأساسيّة في الكون. إنّ العلم — في رأي فاوست — ليس مصدره الكتب، بل إنّ مصدر العلم هو الطّبيعة الحيّة والتّجربة الّتي يعاينها الإنسان فيها، لقد بحث فاوست عن أسباب همّه ومَلله و"جهله" فوجدها في هذا الجوّ الّذي يعيش فيه:

... وبعد هذا كلّه تتساءل:

لماذا يضيق صدرُكَ وينقبض فؤادُك؟ ولماذا تحسّ دائماً ألماً خفيّاً مبهماً قد نغّـــصّ عليكَ العيش وسلبكَ لذّة الحياة؟ وكيف لا، وأنتَ ثاوٍ وسط هـــذا الـــدّخان والطين، تحيط بكَ هذه العظام البالية، بدلاً من أن تكون وسط الطّبيعة الحيّة، الّتي خلقها الله لينعم بها الإنسان؟ فالهربَ الهربَ من هذه البؤرة. ولتنطلقْ في فسيح الأرض!...ولئن تلقّيتَ العلم عن الطّبيعة نفسها، فسُرعان ما تفيض نفسكَ قوّةً وهِمّة، وتدركُ كيف تتخاطب الأرواح وتتحدّث...وهيهات أن تدركَ فَحْوَى

(318) السّابق :٨٥، وانظر أيضاً المنظر الأوّل من "مأساة الدّكتور فوستس" لمارلو، التّرجمة العربيّة.

هذه الرّموز المقدَّسة، إن قضيتَ حياتَكَ هنا في تفكير جافّ عقيم[319].

وكما رأينا من قبل، يقول فاوست أيضاً:

> ليس التّمتّع والتّنعّم هما بغيتي وضالتي. أريد أن أُلقي بنفسي في مرجل الدّهر الهائج المضطّرب، أريد أن أمارسَ النّعيمَ المؤلِمَ، والغيظَ المنعشَ، والبُغضَ الّذي ملؤه الحبّ، الآن وقد بات صدري حرّاً من ممارسة العلوم، فلن أحُول بينه وبين الآلام مهما جلّتْ...أريد أن أشرب بالكأس الّتي يشرب بها سائر النّاس، وأن أرقَى إلى أسمَى غاية ثمّ أهبط إلى أعمق هوّة، حتّى يمتلئ صدري بما يعانيه النّاس من سعادة وشقاء، فلا تزال نفسي تكبر وتعظم حتّى تحتوي نفوس النّاس جميعاً، ثمّ أَرِد الحوضَ الّتي قُدِّر لهم أن يردوها" (ص١٢٧).

ففاوست لا يهتمّ بالمتعة أو النّعيم قدر اهتمامه بالتّجربة؛ التّجربة في أكثر أشكالها حيويّة وامتلاءً؛ التّجربة المباشرة الّتي لا يهمّ معها أن تُخلّف في نفسه حبّاً أو بُغضاً، رضًا أو غيظاً، فرحاً أو حزناً، سعادةً أو ألماً؛ المهمّ أن يجرِّب، وأن يتّحد مع جنسه البشريّ كلّه، وتمتلئ نفسه بنفوس النّاس جميعاً؛ فهذا وحده هو الّذي يرضي نفسه الثّائرة المؤارة، وما نظنّها ترضى! ألم يَقُل لإبليس: "وسيّان عندي أن تعاقبتْ عليَّ الرّاحةُ والألم، والصِّحّة والسّقم، والنُّجْح والفشل، على شرط ألاّ يستقرّ لنا قرار، ولا نخلد إلى السكون"؟ (ص ١٢٦) وهذا هو مفتاح أزمة فاوست.

أزمة طوبوز لا تحمل هذا الشّوق الرّومانسيّ الجارف الّذي يمثّله فاوست جوته – إلى الارتماء في أحضان الطّبيعة، وأخذ العلم عنها؛ هذا الشّوق المعذّب إلى التّجربة بحلوها ومرّها. لكنّ أزمته أزمة رجل محبَط، خَذَلَه علمه وحبّه.

ولا يبحث طوبوز عن البديل كما بحث فاوستوس مارلو وفاوست جوته، بل قدَّم أهرمن إليه هذا البديل. "وحين وقع طوبوز في حبائل الشيطان لم يفكّر في الطّبيعة والكشف عن أسرارها، بل فكّر في الثّروة والجاه والنّساء وسائر المُتَع الحسّيّة الّتي أغرقه بها الشّيطان"[320]. وهو عين ما كان فاوستوس مارلو يبحث عنه حين أدار ظهره لكلّ مصادر المعرفة ولجأ إلى السِّحر:

([319]) فاوست جوته: ص ٧٥. والرّموز المقدّسة يعني بها رموزَ كتاب لعالم الهيئة الفرنسيّ نصطر أداموس، راجع هامش ٢ في الصّفحة نفسها.

([320]) د.عزّ الدّين إسماعيل: السّابق، ص ٢١٢.

...   .

إنّ حياة الكسب والبهجة والقوّة والشّرف قد أُعِدّت للفنّان المجدّ!

بل إنّ هذه الأشياء الّتي تتدافع بين القطبين الثّابتين ستصبح طوع أمري.

إنّ الملوك والأباطرة لا يسطون سلطاهم إلاّ على الولايات الّتي تخضع لهم، ثمّ إنّهم لا يستطيعون أن يثيروا ريحاً أو يمزّقوا سحابة،

فسلطان السّاحر أقوى من سلطاهم؛ إذ إنّه يمتدّ بامتداد العقل البشريّ،

إنّ السّاحر الحاذق إله قويّ.

فَلتوطِّنْ نفسك يا فوستس على ذلك لِتصبحَ أحدَ هذه الآلهة [321].

ففاوستس يبحث — إذن — عن "حياة الكسب والبهجة والقوّة والشّرف"؛ لأنّها الحياة الجديرة بالفنّان المُجدّ، وهو ما قُدِّم إلى طوبوز فقبله سعيداً دون مناقشة. لكنّ فاوستس لم يبحث عن هذه الحياة لمجرّد أن تكون بديلاً من حياة فقر ويأس – هي الّتي ألجأت طوبوز إلى وشك الانتحار – بل بحث عن هذه الحياة غروراً وتطلّعاً إلى مقام الآلهة؛ أليس "السّاحر الحاذق إلهاً قويّاً"؟

إنّ طوبوز، أو فاوست المصريّ، أكثر تواضعاً في تطلّعاته من كلٍّ من فاوستس مارلو وفاوست جوته، وهو، كما رأينا، إن التقى معهما في نقاط، يفارقهما في تواضع ما يطلب من حياة الغنى والقوّة والسّطوة، دون أن يسعى إلى شيء بعدها؛ فهو لم يكن في غرور فاوستس ولا في طموح فاوست وشوقه الرّومانسيّ اللاّمحدود؛ فلم يتطلّع إلى أن يكون إلهاً، ولم يتطلّع إلى كشف سرّ الحياة بالخوض في تجاربها والانطلاق في فسيح الأرض وتلقّي العلم عن الطّبيعة نفسها. بل إنّ العلم لم يخطر له ببال. وهو أديب لا عالم، وعلى الرّغم من هذا فإنّ العلم، ولا حتّى الفنّ والأدب، لا تخطر له ببال.

لقد قدّمتْ سادي إلى طوبوز هذا الحلّ "الفاوستيّ" في بداية المسرحيّة؛ إذ دعته إلى أن يذهب معها هي وكلدي إلى فاران؛ لأنّها "بديعة. هي جنّة"، وهي أيضاً "أؤكّد لكَ أنّ فاران أليق الجهات بخيالكَ وفنّك" (ص١٨ – ١٩). لكنّ طوبوز يرفض أن يغادر بورانيا؛ لأنّ رُوح المغامرة والبحث عن مصدر حقيقيّ، حارٍّ وحميم، للمعرفة لم يطرأ على بال طوبوز، وهو ما كان أملاً عند فاوست جوته.

---

(321) مأساة الدّكتور فوستس: التّرجمة العربيّة، ص ٣٣. وانظر أيضاً ص ٣٤–٣٥.

افتقد النّموذج عند أبي حديد، إذن، هذه الطّبيعة الخاصّة؛ التّطلّع إلى العلـــم والمعرفـــة، صحيحها وزائفها، ومحاولة إيجاد حلول علميّة للمشكلات الّتي يعانيها هو ومجتمعه، ومعاناة المآزق النّاتجة عن تشابك العلم بالسّياسة أو بالدّين أو بمشاكل العصر؛ الأمر الّذي يجعله — مـــن وجهـــة النّظر هذه — غير فاوسيّ!

كما أنّ طوبوز يفترق عنهما – مرّة أخرى – في ضعفه الشّديد؛ فكلٌّ مـــن فاوســـتس مارلو وفاوست جوته يسعى إلى السّحر وممارسته بنفسه، وهو الّذي يستدعي مفيستو لخدمتـــه، ويملي عليه شروطه ورغباته؛ في حين اقتحم أهرمن على طوبوز، وقدّم إليه كلّ شيء، وفعل به ما يريد، دون أن يستطيع طوبوز لنفسه شيئاً؛ فطوبوز شخصيّة فيها من السّلبيّة أكثر مما فيهـــا مـــن الإيجابيّة.

وقد فكّر طوبوز، كما أشرنا، في الانتحار، كما فعل فاوست أيضاً، لكن من الطّبيعيّ أن نرى أنّ دافعيهما للانتحار كانا مختلفيْن؛ فطوبوز كاد أن يُقدم على الانتحار يأساً من الحيـــاة والسّعادة، في حين فكّر فاوست في الانتحار، لا يأساً من الحياة وحسب، لكن أيضـــاً شـــوقاً إلى عوالم جديدة وتطلّعاً إلى آفاق غير مطروقة:

" لكأنّي أرى مركبة تحلّق بأجنحتها في الفضاء ميمِّمة نحوي، وأحسّ الآن كأنّما أسلك سبيلا جديدة إلى حيث أخترق الأثير إلى عوالم وأجرام ملؤها الجدّ والنّشاط، إلى تلـــك الحياة العلويّة والسّعادة القدسيّة.

"فيا ويحكَ! هل يتسنّى لكَ – وما زلتَ دودة حقيرة – أن تبلغ ذلك الشّأو البعيد!

"أجل... لم يَبقَ إلاّ أن تولّي شمسَ هذا العالمِ ظهرَكَ بعزم ثابت! لِتكُنْ لديكَ الجرأة على تحطيم تلك الأبواب الّتي يَفْرَقُ من منظرها الجبناء ويجزعون من اقتحامها.

"لقد آن لكَ أن تُثْبِتَ بالفعل — لا القول — أنّ كرامة الإنسان لن تَجبُنَ عن التّطلّع إلى مقام الآلهة، وأنّكَ لن ترتعد فَرَقًا أمام ذلك الغار المظلم الّذي يتصوَّره الوهمُ ممتلئاً بالويل والعذاب...لِتقتحمْ الطّريق الّذي يوصِّلكَ إليه، ولو اعترضتكَ نيرانُ الجحيم المســـتعِرة،

إنّها لَخُطوة هائلة، وأَخلَقُ بكَ أن تخطوها بقلب طروب، وعزم لا ينثني، أجل ولــو لم يكن من ورائها سوى العدم والفناء"[٣٢٢].

وما يمنع فاوست من الانتحار ليس الجبن – كما جُبْن طوبوز – لكنّ سماعه أناشيد العيد هو الّذي هدّأ ثائره وردّ كأس السُّمّ عن فمه. ما كان لفاوست أن يجبُن؛ لأنّ رغبته في الانتحار لم تكن رغبةً يمليها اليأسُ والضّعفُ عن مواجهة الحياة، لكنّها كانت رغبةً نابعةً من تطلّعاته الأصــليّة المتمدّدة في نفسه لغزو عوالم جديدة وتجريب كلّ ما يمكن للإنسان – بل وما لا يمكنه – أن يجرِّبه، حتّى الموت!

"...إنّ الإله الّذي يسكن في أعماق صدري هو أقدر ما يكون على إثــارة مشــاعري مسيطرٌ على قواي يسيّرها كيف يشاء. لكنّه أعجز ما يكون عن الــتّحكّم في العــالم الخارجيّ لا حول له أمامه ولا قوّة.

"لا غَرْوَ – إذن – أن باتتْ الحياةُ عبئاً على كاهلي، وحرجاً في صــدري، وأمســيتُ والحِمامُ ضالّتي المنشودة، شفاء قلبي الكليم" (ص ١٢٠).

هذا العجز في القدرات البشريّة بإزاء تطلّعات الرّوح وشوقها إلى التّجربة والمعرفة غــير المتاحة، هو الّذي يدفع بفاوست – مع التّطلّع إلى تجربة الموت، أو قُلْ: إلى عالم الموت ذاته – إلى التفكير في الانتحار، ثمّ إلى اللّجوء إلى السّحر وإلى إبليس؛ لعلّه يقدّم له ما عجز هو عن الوصول إليه بقدراته البشريّة المحدودة.

فإذا كانت رغبة طوبوز في الانتحار متّسقة مع ضعفه ويأسه، فإنّ لرغبــة فاوســت في الانتحار الاتّساق نفسه مع تطلّعاته وطموحه ورغبته في الانطلاق والتّجريب.

ومن هذه التّطلّعات وهذا الطّموح الّذي تمتلئ به نفس فاوست يكون لجوؤه إلى السِّحر والشّيطان، وانطلاقاً منها يملي شروطه على مفيستو، وهو ما فعله فاوستس مارلو قبله. أمّا طوبوز فإنّ أهرمن هو الّذي يقتحم عليه حجرته، وهو الّذي يستطيع أن يقضي على الجذوة الأخيرة مــن

---

(٣٢٢) جوته: فاوست ص ٨٦– ٨٧. ويجدر الإشارة إلى أنّ "التّطلّع إلى مقام الإلهة"هنا هو تطلّع إلى مقام التّحــرّر المطلق من سيطرة الجسد في الحياة، والانطلاق إلى آفاق لا تُحدّ. وعلى هذا، يمكن أن تكون رغبة فاوست في الانتحار رمزاً على رغبته الحارقة للتّحرّر والانطلاق، وهو تطلُّع يختلف بطبيعة الحال– عن تطلّع فاوستس إلى مقام التّسلّط والقوّة.

إيمان طوبوز بالقيم الإنسانيّة، ويقنعه بأنّها مجرّد "أسماء" لا معنى لها. ويستطيع أن يقنعه أيضاً بقبول أن يعمل معه، مستخدماً، في إقناعه، الذّهبَ والخمر، ومستغلاًّ يأس طوبوز من الحياة ومن كلّ ما يربطه بها، ومن الوفاء والحبّ. وقد أوشك — لولا جبنه — أن يخرج من هذه الحياة بيديه.

ولقد حاول أبو حديد أن يمهّد لقبول طوبوز بفكرة أهرمن عن أنّ القيم الإنسانيّة ليست إلاّ أسماء؛ إذ ورد في حديثه إلى كلدي عن حبّ قدري لثريّا ابنة قيسون بك:

طوبوز : اسمع يا كلدي، كنتُ دائماً أخالفكَ، ولعلّكَ تعود بعد حين لتُقرّ لي أنّكَ لم تعرف، قد تختار المرأةُ رجلاً جميلاً، وقد تختار رجلاً غنيّاً أو رجلاً قويّاً، ولكنّها لا تخدع نفسها بما يسمّيه النّاسُ الحبّ. هي تعرف الحقائق وليست حمقاء، هي لا تغرِّر بنفسها فتعتقد في الأسماء — السّموّ، الكمال، الأخلاق، العبقريّة، الذّكاء، كلّ هذا هُراء عندها لأنّها تعرف الحقائق.

كلدي : هي فلسفتكَ المزعجة دائماً، قد كنتَ تبلغ حدَّ الكُفر في نظرنا ونحن تلاميذ.

طوبوز : (بحماسة) ليست هي فلسفتي. بل هي الحياة نفسها. لو نظر النّاس بعيونهم لرأوها على حالها. ولكنّهم ينظرون إليها من وراء رغباتهم (ص ١٥ - ١٦).

ففكرة أهرمن — إذن - لم تكن إلاّ ترديداً للفكرة نفسها في نفس طوبوز، ولهذا لم يجد عناء كبيراً في إقناع طوبوز بأنّ الحياة وما فيها من قيم عبثٌ لا طائل تحته، وأنّ الحياة الحقّة هي حياة القوّة والمال والمتعة.

وفاوست، بدوره، لا يؤمن "بالأسماء" ولا يُخْدَع بها؛ إنّه يعرف كم يَخْدَع النّاسُ بعضُهم بعضاً بالأسماء، وكم يخفون أحاسيسهم وأفكارهم، بل معارفهم، في "كلمات" لا تجرح ولا تصدم. ومن ذا الّذي يجرؤ أن يسمّي كلّ شيء باسمه الصّحيح؟ إنّ القليلين الّذين وُفِّقوا لفَهْم أسرار الكون، وبلغت بهم البلاهة أن باحوا بمكنونات صدورهم للعامّة والغوغاء، كان جزاؤهم أن قُتلوا أو صُلبوا أو أُحرقوا (ص ٨٢).

فهجوم فاوست على الأسماء - مثل هجوم طوبوز — نابع من فَهم واعٍ للطّبيعة البشريّة، و لوظيفة هذه الأسماء في حياة الإنسان. وهو — عند فاوست — جزء من هجوم شامل على النِّفاق البشريّ، وعلى كلّ ما يُقيِّد الرُّوح الإنسانيّة ويعوقها عن الانطلاق في آفاق الحياة الرّحبة غير

المحدودة. ومن هنا يأتي هجومه على المُثُل العليا نفسها، ولعناتُه الّتي يصبّها على المال والخمر والكسل والإيمان والصّبر الجميل؛ بوصفها معوِّقات تعوق الرُّوح عن الانطلاق إلى آفاق لا ندري لها مدى.

هذه الرُّوح الّتي ترتوي ولا تشبع هي الّتي تملي على الشّيطان شروطها، بل شرطها الوحيد:

: "...ألاّ يستقرّ لنا قرار، ولا نخلُد إلى السّكون"، و "لئن جاء اليوم الّذي أرقد فيه على فراش الكسل والرّاحة، ولئن أصبحتُ، بفضل مَكْرِكَ وخداعِكَ، وبحيَلِكَ وألاعيبكَ - أتوهّم أنّي في رَغَد من العيش، أو خُيِّل لي أنّي من السّعداء، فليكنْ ذلكَ اليومُ آخرَ أيّامِ عُمري. وهذه مراهنة بيني وبينك.

إبليس : إذن اتّفقنا.

فاوست : وأزيدكَ فوقَ ما قلتُه: إنّي لو مرّتْ بي لحظةٌ من الزّمن وكانتْ من الحُسْن بحيث قلتُ لها: أن "لا تبرحي؛ فما أَحْلاكِ! " فهنالكَ فلتهيّئ لي سلاسلَكَ وأغلالَكَ...هنالك أرحِّب بالموت...." (ص ١٢٤ - ١٢٥).

هذا، في حين يشترط فاوستس مارلو أن يقف إبليسُ مفيستوفيليسَ على خدمته، وأن يمنحه أربعاً وعشرين عاماً يستمتع فيها بجميع شهوات الجسد، وأن يمنحه كلّ ما يبتغيه؛ فيُهْلِكُ أعداءه ويُعين أصدقاءه(٣٢٣). أمّا طوبوز فليست له شروط؛ فهو — منذ البداية — يستسلم لأهرمن؛ لذهبه وخمره ونسائه، بل يصبح عبداً له، مخدوعاً باسم "المساعِد"، هو الّذي لا تخدعه الأسماء!

وفي هذا الإطار نفسه نجد طوبوز لا يطلب من أهرمن شيئاً خاصّاً؛ فقد اكتفى منه بالقَصْر، والذّهب، والنّساء، واللّهو اللّيليّ، والتّآمر على بورانيا، في سبيل أن يُنفِّذ هو ما يطلبه أهرمن. إنّنا لا نجد عنده هذا الشَّرَهَ الجسديّ الّذي لا يرتوي الّذي نجده عند فوستس مارلو، ولا ذلك النَّهَم العقليّ الجارف عند فاوست جوته، بل نجد عنده تهافتاً سلبيّاً على هذه الملذّات الحقيرة، تهافتاً لا يكسر حدَّته إلاّ وقوعه في حبّ صادق طاهر بريء مع ثريّا، ابنة قيسون باشا، رجل

(٣٢٣) مأساة الدكتور فاوستس: المنظر الثّالث، الفصل الأوّل، ص٤٨.

الصّناعة الّذي قاوم مؤامرات أهرمن – ومعه طوبوز – وإغراءاته كلّها، وإلاّ حين استطاعت ثريّا أن تستثير ضميره الّذي كاد أن يموت، وأن تفتح عينيه على النّتائج القاتمة لتحالفه مع الشّيطان ضدّ شعبه.

إنّ سلبيّة طوبوز هذه هي الّتي تجعله يستسلم استسلاماً كاملاً لأهرمن، وهي الّتي تجعـــل علاقته بأهرمن تسير سيراً مطّرداً دون نتوءات بارزة، حتّى يقع طوبوز في الحبّ. هذا في الوقـــت الّذي نجد في علاقة كلٍّ من فوستس وفاوست بالشّيطان نتوءات كثيرةً تنشأ، إذا فكّر الشّـــيطان لحظةً ألاّ يجيب طلباً لأحدهما، مهما كان هذا الطّلب سخيفاً أو معقولاً، حقيراً أو جليلاً، أو حتّى إذا كان طلباً يتعارض مع مبادئ الشّيطان نفسه، وإن كان ينجح – في النّهاية – في تحويلـــه إلى شرّ، هذا فضلاً عن أنّ تحوّلات فاوست النّفسيّة – وقد تقبّلناه قُلّباً – كثيرة ومتباينة.

وحتّى حين يقع طوبوز في حبّ ثريّا، ويقرِّر قطع صلته بأهرمن، لا يتحوّل إلى موقـــف إيجابيّ يواجه فيه نفسَه أو نتائجَ أعماله الّتي دفعه أهرمن لارتكابها، بل يلجأ إلى الكذب والمداورة؛ فلا ينقذه الكذبُ من مصيره المظلم، بل إنّه يسأل ثريّا أن "تُغيّره" وأن "تُعرِّفه" بالفقراء؛ فهـــو لا يريد أن يبذل أيّ مجهود في سبيل "المعرفة"، ولا في سبيل أن يغيِّر نفسَه حتى يستطيع أن يغيِّر حياة النّاس، الّتي أفسدها باستسلامه "لمشورة" أهرمن. وعلى غير هذا الضّعف والتّهافت نجد فاوستس أو فاوست.

وقد جعل مارلو من مصير فاوستس مصيراً مأساويّاً؛ لأنّه استسلم لرغباتـــه الـــدُّنيا، و لم يستطع أن ينجو بنفسه من الدّوامة الّتي ألقى بنفسه فيها بيديه، بل لم يستطع حتّى أن يبكي نـــدماً على ما فعل:

فوستس : الله، الّذي كَفَر به فوستس وجدّف في وجهه.
آه، يا ربّي!
كم أتمنّى أن أبكي — ولكنّ الشّيطان يحبس دموعي.
فلأسفح الدّمَ بدلَ الدّموع، بل الحياة والرُّوح!
أوه – لقد عُقد لساني!
أريد أن أرفع يدي.
ولكن انظروا كيف يمسكان بهما! (ص١٢٠ – ١٢١)

إنّ فوستس لم يُقدِّم – من اتصاله بالشّيطان — ما يستحقّ عليه الرّحمة أو التّكفير، و لم يفتح أُذنيْه لسماع ملاك الخير الّذي حذّره كثيراً من مغبّة الطّريق الّتي يسير فيها، وحتّى في لحظاته الأخيرة كان خوفه من الشّيطان أشدّ في نفسه من خوفه من الرّبّ؛ فحقّق ما أراد مارلو أن يصل إليه عن طريقه:

" لقد ذهب فوستس: فاتّعظوا بسقوطه الجهنّميّ".
"فإنّ حظّه الشّيطانيّ قد دفع العقلاء للإعجاب بما لا تقرّه الشّرائع، كما أنّ نقمته قد تغري بعض أصحاب العقول المتطلّعة لمزاولة ما لا تأذن به السّماء ".
(ص١٢٦).

كما تقول المجموعة في تعليقها النّهائيّ على المسرحيّة.

وهذا المصير نفسه يلقاه طوبوز، وللأسباب نفسها؛ فهو لم يُقدِّم في حياته – بعد اتّصاله بأهرمن — ما يستحقّ التّكفير، وحتّى حين واتته الفرصة الذّهبيّة لمواجهة نفسه ومواجهة مجتمعه بأخطائه، لم يستطع اغتنامها، بل ضيّعها بكذبه وضعفه وتخاذله واعتماده على الشّيطان، حتّى بعد أن فارقه. وبهذا استطاع هذا المصير المفجع لطوبوز أن يحقّق الهدف النّهائيّ لأبي حديد من المسرحيّة؛ فالّذي يبيع وطنه وشعبه في سبيل مآرب شخصيّة — أيّاً كانت قيمتها — لا بدّ أن يَلْقَى الحُكْم القاسي للشّعب وللتّاريخ، بل الحكم القاسي للّذين ورّطوه أنفسهم.

ولنتذكّرْ أنّ الرّؤية الدّينيّة هي الأساس في مأساة فوستس، ولهذا يكون العقاب أن تذهب رُوحه إلى الجحيم؛ أمّا الرّؤية عند أبي حديد فسياسيّة؛ لهذا يعاقب طوبوز بتخلّي الشّيطان عنه، ووقوعه في يد الشّعب يحكم عليه حكمه القاسي. أمّا فاوست جوته، فإنّه يفوز بالتّكفير في النّهاية؛

لأنّه استطاع أن يكرّس الفترة الأخيرة من حياته لعمل الخير، وأن يوفّر السّعادة للبشر بما قام به من ردم جزء من ساحل البحر وتجهيزه للزّراعة، حتّى لو كان ذلك قد تمّ بمساعدة الشّيطان وجنوده، ثمّ إنّ فاوست مات في لحظة كان فيها "مستسلماً للقضاء، راضياً عن العالم والكون"(٣٢٤). هــذه المصالحة وهذا الرِّضا – إلى جانب خدمته للإنسانيّة – هما اللّذان يكفُلان التّكفير لفاوست، وهما اللّذان يُفلتانِ روحَه من مخالب الشّيطان.

* * * *

والسّؤال الّذي يبرز الآن سيكون عن تأثير الرّؤية الدّينيّة الإسلاميّة في رســم شخصــيّة طوبوز؛ فالكاتب يُصدِّر مسرحيّته بالآيات الكريمة : **[ومَنْ يَعْشُ عن ذِكْرِ الرَّحْمَنِ نُقَــيِّضْ لَــهُ شيطاناً فهو له قَرِين * وإنّهم لَيَصُدّونَهم عن السّبيل ويَحسَبون أنّهم مُهتدون * حتّى إذا جاءنا قال: يا ليتَ بيني وبينكَ بُعْدَ المَشرقِ فبئسَ القرين]** [سورة الزّخــرف: ٣٦ – ٣٨]. وهــذه الآيات الكريمة تشير إلى المآل النّهائيّ للمسرحيّة في خطوطه العامّة، لا في تفاصــيله؛ لأنّ الرّؤيــة الدّينيّة – على الرّغم من التّصدير بالآيات – لم تكن واردة في ذهن أبي حديد، لكنّ معانيها العامّة وحسب كانت موجودة، وإلاّ فإنّ طوبوز لم يفكّر في المعنى الدّينيّ لليأس الكامل والانتحار؛ حتّى نعدّ هذا الموقف تفسيراً للآية الأولى **[ومَنْ يَعْشُ عن ذِكرِ الرّحمنِ نُقيِّضْ له شيطاناً فهو له قَرِين]**، كما أنّه لم يفكِّر في المغزى الدّينيّ ولا في النّتيجة الأُخرويّة لتحالفه مع الشّيطان، وهكذا. لكن يظلّ أنّ معنى الآيات، من أنّ الإنسان المتحالف مع الشّيطان أو المستسلم له يُخفق في النّهاية في حــلّ عُقدة هذا الاقتران، وأنّه لا يستطيع – حتّى لو تخلّى عن الشّيطان – أن يتخلّى عن نتائج أفعاله – يظلّ هذا المعنى العامّ موجوداً في المسرحيّة وموجِّهاً لمسارها العامّ.

ولا شكّ – في النّهاية – في أنّ أبا حديد استطاع أن يستغلّ الإطار القديم عن فاوست استخداماً لا بأس به، وأن يوظّفه في تصوير هَمٍّ من همومنا المعاصرة في فترة تاريخيّة معيّنة، نظنّ أنّ العمل يجاوزها إلى هموم نعيش فيها حتّى اليوم.

فاوست الجديد:

(٣٢٤) التّرجمة العربيّة: تلخيص الجزء الثّاني، ص٢٩٩.

لم يُفلت فاوست باكثير من البداية الشّائعة كثيراً في مسرحيّات فاوست؛ فهو، بــدوره، يائس من صلاح الحياة بعد أن هجرته حبيبته – عند اعترافه لها بأنّه زيّف النّقود مع صديقه بارسيلز – وانخرطتْ في سلك الرّهبنة. فنراه في حجرته وقد جهّز أكثر من وسيلة للانتحار يوازن بينــها، وقد أضحت حياته عبثاً في عبث، وعذاباً في عذاب. إنّ المأزق الفاوسيّ هنا – إذن ليس مأزقــاً علميّاً – وجوديّاً، كمأزق فاوسيّ مارلو وجوته، ولا مأزقاً اجتماعيّاً – نفسيّاً ناتجاً عن الإحساس بالضّياع وسط مجتمع لا يقدِّره، وقد فُجع فيمَن يحبّ، كطوبوز أبي حديد، ولكنّه مأزقٌ عاطفيّ – وجوديّ معًا. لقد أحبّ فاوست مارجريت، وعاهدها على الصِّدق؛ فلمّا صَدَقها، هجرته. وحين هجرته أثارت في نفسه كوامن الثّورة النّفسيّة النّاتجة عن ملله من الحياة وشعوره بعبثيّتــها وثقــل وطأها على نفسه، لقد كان حبّه لمارجريت "آخر سبب تعلّقْتُ به من أسباب الحياة، وكنتُ أظنّه عزاء كافياً عمّا سواه، فإذا هو باطل كأباطيلها الأخرى، فلأيّ شيءٍ بعدُ أعيش؟

بارســــيلز : عِشْ للمعرفة.

فاوســــت : المعرفة...لقد علمتَ يا بارسيلز أنّنا أنفقنا شبابَنا كلَّه في طلبها وتحصيلها، فلم نظفرْ منها بطائل، وبقيتْ الحقائقُ الكبرى محجوبةً عنّا، بل زِدنا بها جهلاً.

يضاف إلى هذا أن فاوست من الّذين يعتمدون – على الرّغم مـــن اشــتغالهم بـــالعِلم والفلسفة – على المشاعر برهاناً على ما يريدون إثباته من قضايا؛ فما أكثر ما يردِّد، إجابةً عـــن قضيّة: "شعوري...شعوري"؛ الأمر الّذي يشير إلى رهافة هذه المشاعر وحسّاسيّتها بحيث تكبِّر في حضانتُها الأمورَ الصّغيرة الّتي لا تلفت غيرهم على الإطلاق.

لقد صدق في حبّه، وفي حياته، وكان مستقيماً – بصورة عامّة، إلاّ بعض هَنَات، وأراد بمحبوته الخيرَ؛ فلم تغفر له صدقه ولا قدَّرتْه، وهجرته في النّهاية، مخلِّفة إيّاه في أزمة أثارت كلّ ما كان راكداً في نفسه من مشكلات بلغتْ حدَّ التّساؤل عن العدل الإلهيّ: "يا إلهي...أين عــدلُكَ وحِكمتُكَ؟ أريد بها الخيرَ فأشقى، ويريد بها الشَّرّ فيَنعم"؛ فكان طبيعيّاً – كــأيّ فاوســت – أن تراوده نفسُه على الانتحار، ويكون الطريق ممهَّداً – بهذا – لزجّ **لوسيفر** بنفسه في حياة فاوست.

إنّ فاوست شكّاكٌ بطبعه، وكان طبيعيّاً أن يشكّ في طبيعة لوسيفر، بخاصّة وأنّه اقتحم عليه في صورة صديقه بارسيلز، وأخذ الأمر على أنّه مُزاح ثقيل من صديقه، حتّى أتعب فاوستُ لوسيفرَ ليثبت له أنّه الشّيطان.

ويكون أوّل ما يطلبه فاوست من لوسيفر – الّذي ظهر له في صورة صديقه بارسيلز، كما أشرنا، وفي صورة كلب أيضاً – أن يَبْرُزَ له في صورته الحقيقيّة، لكنّه يحذّره من فظاعتها، وهو يخطب ودّه، وقد تنفّره هذه الصّورة، ويحضر له – إثباتاً لقدراته – **مارجريت من الدّير**، ثمّ يُعيدها، مرّة أخرى، من حيث أتتْ، إلى أن يوقّعا بينهما عقداً ينصّ على: أن يمنح فاوست روحَه للشّيطان، مقابلَ أن يجيبه هذا إلى كلّ ما يطلب؛ فيحقّق له "المعرفةَ الشّاملةَ، والصِّحّة الكاملة، والقوّة، والشّباب، والغِنى، والشّهرة، والحبّ العارم".

هذه الشّروط تجعل من فاوست باكثير مَجمَعاً، لا لملامح شخصيّات فاوستس مارلو، وفاوست جوته، وطوبوز أبي حديد، وحسب، بل تجعل منه، كذلك، مُلْتَقَى نموذجَيْ فاوست ودون جوان معاً؛ أعني نموذجاً يجمع إلى الطّموح العلميّ والمعرفيّ – الّذي يحكم نموذج فاوست في الأساس – التّطلُّعَ إلى الشّهوات العارمة، تغلّفها، جميعاً، الصِّحّةُ الكاملة، والشّبابُ، والقوّة. وهذا ما يحدث لفاوست باكثير حقّاً؛ ففي الوقت الّذي يستمتع بحِسان أوربّا، بل بحسان العالم كلّه، وحتّى إلهات الجمال في الأساطير - يدفع لوسيفر إلى أن يجوب به الكواكب والنّجوم والبحار والقارات والبلاد، ويعمل – في الوقت نفسه – في معمله؛ فيكشف أسرار الطّبيعة، ويخترع...إلى آخر هذه الأنشطة الّتي تنبئ عن طبيعة حيويّة، تجمع بين المتناقضات على صعيد واحد لا نفور فيه ولا نبوّ.

غير أنّ "**فاوست الجديد**" يجمع إلى هذا كلّه سِمَتَيْن كانتا حاكمتيْن في شخصيّته، ويتبيّن، بتطوّر الأحداث، أنّهما أفعل في نفسه من السِّمات الأخرى: أمّا أولاهما فهي **الإرادة القويّة** الّتي تتمكّن من إيقافه حتّى في أشدّ حالاته رغبةً، بل إثارة أيضا. وتفكيرُه في الانتحار ليس مجلًى لضعف إرادته، كما قد يَرِد على الذّهن، بل هو مجلى قوّتها؛ فليس سهلاً أن يفكّر الإنسانُ في الموت، ويجهّز أدواته، ثمّ يقف ليوازن بينها ويختار منها. كما تتجلّى هذه الإرادة – مع السِّمة الثّانية الّتي سنتحدّث عنها وشيكاً – في معاملة لوسيفر معاملةَ النِّدّ للنِّدّ، وتهديده المستمرّ له بالتخلّص منه ومن عَقده، وفي ثباته غير المعتاد، وقد علم أنّه لا محالةَ مقتول، والأهمُّ من ذلك أنّه

رفض لقاء هيلين – أو حتّى النّظر إليها – حين جيء بها لأوّل مرّة؛ حتّى لا يشعر بخضوعه المطلق للوسيفر، ولما يثيره فيه باستمرار من رغائب وشهوات.

لم يكن فاوست متهالكاً على اللّذّة الحسّيّة – على الرّغم من ممارسته لها بإفراط – و لم تكن رغائبُه المقودَ الّذي يسوقه منه لوسيفر: "كلاّ...كلاّ...ليس من أولئك المحبّين المجانين"، بل كان يمارسها بمزيج من الرّغبة الحيّة المعتدلة، وحبٍّ الاستطلاع العارم لخوض هذه التّجربة الأسطوريّة؛ بدليل أنّه، حين يئس من معونة لوسيفر له على بحوثه العلميّة، ثار في وجهه قائلا: "النّساء...النّساء...ما عندكَ غيرُ النّساء؟!" و "ما عندكَ غيرُ الخمرِ والنّساء؟!" ويقول له في النّهاية: " أجل ...كنتَ دائماً تثير شهواتي وتغذّيها على حساب عقلي".

أمّا السِّمة الثّانية فهي **قوّة الإيمان**. وهو مخطَّط ليكون حاكماً في الشّخصيّة – من حيث إنّ باكثير أراد أن يبدع فاوست "المسلم"، مفارِقاً به الشّخصيّات الفاوستيّة الأخرى. وتتجلّى قوّة إيمان فاوست في فقرات عدّة من فقرات الحوار بينه وبين لوسيفر، قبل العقد وبعده. فهو – قبل العقد – يدافع عن فكرة وجود الله، وأنّ ملكوته الكون كلّه، ويخشى – وقد ظنّ لوسيفر بارسيلز أتى يمزح معه – أن يدّعي لوسيفر (في صورة بارسيلز) أنّه إلهٌ، بعد أن ادّعى أنّه الشّيطان! وينتفض إذ يذكر له لوسيفر أنّ الله – جلّ جلاله – هو الشاهد على العَقد، ويعلّق: " لكنّه...واحد أحد".
وحين يجتمع بمارجريت – أو مَن خَيّل له لوسيفر أنّها مارجريت – لأوّل مرّة بعد ذهابها إلى الدّير، وقد أحضرها له لوسيفر في ثياب الرّاهبات، يكاد فاوست يتراجع عنها وقد أخذته الرّهبة:

مارجريت : ما خطبكَ يا فاوست، ألم تَعُد تحبّني؟

فاوســـــت : يا إلهي! أنتَ سلّطته عليها وأنتَ خالقُها، فلن أكون أرحمَ بها من خالقها!

مارجريت : ماذا تخاف؟ أتخاف من أحد؟

فاوســـــت : أخاف الله يا مارجريت ...

مارجريت : الله؟ وأين هو الله؟!

فاوســـــت : (وحده) هي في الدّير ولا تخاف، وأنا خارج الدّير وأخاف! فالدّير إذن سِجني أنا لا سِجنها هي!

كان فاوست قويّ الإيمان، لكنّ مارجريت، المزيَّفة، تعينه بمنطقها المقلوب على التّخلّص من صحوة ضميره ومشاعره الدّينيّة الفيّاضة، بل تدفعه إلى شكٍّ وقتيّ يحاول به أن يتخلّص مـــن الفكرة الدّينيّة كلّها، لكنّه لا يستطيع أن يتخلّص، بهذا الشّكّ الوقتيّ، من التّديّن المتمدِّد في نفسه؛ فحين يحاوره لوسيفر:

لوســـــيفر : أتريد يا هذا أن تبدِّل سنن الكون؟

فاوســـــت : وهل للكون سنن؟ لقد زعمتَ آنفاً أنّ الكون فوضى بغير نظام عامّ ولا نواميس ثابتة.

لوســـــيفر : أعني تلك السُّنن الّتي نشأت من الفوضى !..

فاوســـــت : الفوضى تنشأ عنها سنن؟

يسايره فاوست، ويدّعي أنّه يريد أن يكون أعظم من ربّ العزّة، سبحانه، حتّى يجعلـــه يُعينه على كشفٍ لتحويل الصّحارَى إلى جنان خضراء، لكنّ لوسيفر نفسه يعرف أنّه يخدعه "هذا الإنسان يريد أن يخادعني ليمكُرَ بي؛ فلأخادعه أنا أيضا لأمكر به".

ففاوست — إذن — متديّن، قويّ الإيمان. وكان السّبب الأساسيّ لقطعه الصّلة بلوسيفر أنّه رفض أن يُعينه على كشفٍ علميّ يتمكّن به — هذه المرّة - من تثبيت لحظة "**الكشف الصّوفيّ**؛ بحيث لا تكون هذه اللّمحةَ الخاطفةَ، وبحيث تكون متاحةً لجميع البشر يعاينونها في كلّ حـــين!". وطبيعيّ أن يحاول لوسيفر تشكيكه في طبيعة هذه اللّحظة؛ ليس لأنّه من المستحيل تحقيـــق هـــذا وحسب، لكنّ الأهمّ أنّه لو حدث هذا لكان كفيلاً بالقضاء عليه، والحُكم النّهائيّ على مهمّته في الكون بالإعدام. ويَعُدُّ فاوست رفضَ لوسيفر ومداورته في تحقيق مطلبه إيذاناً بقطع الصّلة بينهما - فإنّ الشّرط بينهما: أن يجيب لوسيفر كلَّ ما يطلبه منه فاوست، لكنّ لوسيفر لم يخطـــر ببالـــه أن يطلب منه هذا الطّلب الغريب، المستحيل، الّذي يُناقض طبيعته ويتعارض وعمله. ولهذا يتحقّق — في النّهاية - الانتصارُ لهذا البشريّ المتصوِّف الّذي يريد أن يجعل من كشفه الصّوفيّ حقيقةً علميّـــةً ثابتةً جليّة ومتاحة لِمَن يشاء.

ولقد يبدو غريباً أن يطلب فاوست من لوسيفر أن يُعَينه على هذا الكشف الرُّوحيّ الّذي يقضي على لوسيفر نفسه، ويحكم على مهمّته بالإخفاق النّهائيّ، "فإنّ فاوست الجديد، الّذي يقبل أن يبيع روحه للشّيطان؛ أي أن يذهب إلى الجحيم إذا ما حقّق له الشيطان ما يريد، هو نفسه الّذي يتطلّع إلى نور الله ويطلب من الشّيطان مساعدته. وفي خلال محاولته هذه لم يتوقّف عن التّمتّع بما قدّمه له الشّيطان من لذائذ الجسد"[325]. لكنّ الكشف عن التّناقضات الدّاخليّة — الّتي تشكّل ملامح للشّخصيّة — يُزيل هذا التّناقض. ففاوست يستسلم للشّيطان يأساً ممّا جرى له، وطموحاً — في الوقت نفسه - إلى حياة جديدة، وارتباطه بالشّيطان — كما رأينا - لم يطفئ الجذوة الدّينيّة المتّقدة في نفسه، بل — على العكس - زادها اشتعالاً، وزادته الآثام شعوراً بالذّنب وندماً؛ فكان يلعن — في كلّ لقاء جنسيّ، مثلاً — مَن تشاركه فراشه، بل يلعن نفسه، ويلعن الشّيطان. ثمّ زاد الشّعور بالنّدم إحساسَه الدّينيَّ رهافةً؛ حتّى جرّب هذا الكشف الصّوفيّ بنفسه — دون مساعدة الشّيطان - وقد يكون طلب المساعدة تعجيزًا للشّيطان أو تسويغاً لفصم العلاقة بينهما.

ولا ننسى أيضاً الفكرة الشّائعة عن انقلاب نتائج الأعمال الشّرّيرة على أصحابها؛ فالشّيطان أخذ على نفسه العهد أن يجيب فاوست إلى كلّ ما يطلب — دون تحديد لطبيعة مطالب فاوست — فمن حقّ فاوست أن يطلب أيّ شيء، والشّيطان لم يفطن — منذ البداية - إلى مثل هذه التّقلّبات في النّفس الإنسانيّة؛ فما بالكَ والجذر الدّينيّ عميق في نفس فاوست؟!

إنّ الموقف هنا يشبه إقرار لوسيفر بشهادة الله - جلّ جلاله - على العقد مع فاوست، ثمّ اعتراضه على نتيجة هذه الشّهادة، في النّهاية، وقد شهدت بخلاص فاوست.

وعلى الرّغم من هذا، فإنّ مغزى ما يطلبه فاوست يظلّ غامضاً إلى حدٍّ كبير؛ إذ كيف يمكن أن يتحقّق هذا الكشف الصّوفيّ "علميّاً"؟ وكيف يمكن أن يَثْبُتَ؟ وكيف يتاح للجميع؟ بل ما قيمته إذا أصبح كذلك؟

"الكشف الصّوفيّ" تجربة فرديّة داخليّة حميمة، تنبع من مجاهدة رُوحيّة عنيفة، يأخذ الفرد بها نفسه. ولا نبالغ إذا قلنا إنّ قيمته هي في هذه المجاهدة نفسها، وإنّ روعته في ارتباطه بالذّات المجاهدة هذا الارتباط الحميم، بل إنّ إغراءه المستمرّ هو في أنّه لا يدوم أكثر من هذه اللّمحة

(325) د. أحمد شمس الدّين الحجّاجي: الأسطورة في المسرح المصريّ المعاصر، دار الثّقافة- القاهرة ١٩٧٥، ج ٢، ص ٤٣٥.

الخاطفة، الّتي يريد فاوست أن يُطيلها ثمّ يتيحها للجميع، بَلْهَ أن يفعل ذلك عن طريق العلم! على أيّة حال؛ فما موقف فاوست نفسه من العلم؟

يشكّل العلم في المسرحيّة مَدارَ حياة فاوست، الّذي يبدو مشمئزّاً — في كثير من الفترات – من هذه الحياة الحسّيّة السّحيّة الّتي أتاحها له لوسيفر، لكنّه لا يملّ البحثَ العلميَّ أبداً، ولا يشبع منه مهما دانت له المكتشفات والمخترعات، أو جاب في سبيله البعيد والقريب من أطراف الكون، أو القَصيّ والدّاني من فترات التّاريخ. إنّ في نفس فاوست لَنَهماً علميّاً لا يشبع، وعطشاً لا يرتوي. فهو لا يبالي إن خانته مارجريت مع صديقه؛ لأنّ عنده ما هو ألذّ وأشهى من وِصال مارجريت: العلم والمعرفة. وعلى الرّغم من ثقل وطأة لوسيفر على نفسه، فإنّه يحتمله في سبيل أن يعينه على كشوفه وبحوثه. وهو لا يبالي أن تكون إيمي على بابه يغريه لوسيفر بها؛ فلا يقابلها حتّى يحلّ معادلة مستعصية عليه...وهكذا.

وفاوست لا يُفني نفسه في العلم لأنّه يحبّه وحسب، أو لأنّه نَهِم لكشوفه، بل هو يركّز على مناطق البحث الّتي يمكن أن تفيد البشريّة في حياتها، وما يجعل من حياة الإنسان شيئاً آخر أنفع وأبهج وأسعد ممّا هي عليه. فتكون آخر بحوثه اكتشافاً يستطيع به أن يحوّل الصّحارَي الجرداء إلى رياض خضراء، بإعادة توزيع المياه في الأرض بتوجيه السَّحاب؛ فهو لا يفكّر في بلاده وحدها – الّتي لا صحاري فيها – لكنّه يفكّر للبشريّة جمعاء.

وفاوست لا يبغي من وراء ذلك كلّه شهرة ولا مجداً؛ لأنّ الإيمان في قلبه يلفته إلى أنّ الهدف النّهائيّ للوسيفر — الّذي يدفعه إلى عرض كشوفه في الميادين، وإلى عقد المؤتمرات الصّحفيّة — أن يفتنه عن نفسه وعن أهدافه الجليلة بالشّهرة والمجد: "تريد أن تفتنّي بالنّاس". كما يريد لوسيفر، في الوقت نفسه، أن يفتن النّاس به وبقدرته العلميّة الخارقة؛ فهو يريد أن يجعل فاوست حاكماً لإحدى الدّولتيْن العُظميَيْن؛ فيقدِّم لها مخترعاته، فتخضع الدولةُ الأخرى، ويصبح سيِّداً على العالم، "ويدعو النّاس إلى عبادته؛ فيعبده الجميع"، بعد أن يحقّق السّيطرة على العالم. هذا كلّه يرفض فاوست أيَّ شيء يمكن أن يأتي إليه عن طريق العلم، لا شهرة ولا مجداً ولا حُكماً ولا مالاً، بل حتّى ولا مجرّد أحاديث صحفيّة.

غير أنّ هذا الموقف المعقّد الّذي يجد فاوست نفسَه فيه يدفعه إلى موقف آخر غريب. إنّه يخشى احتكار قوى معيَّنة لمخترعاته وتوجيهها إلى عكس الهدف الّذي يريده منها؛ فيتحوّل الخيرُ الّذي يريده للجميع إلى خيرٍ محتَكَر، يزيد الأغنياء غنًى والفقراء فقراً، ويزيد الأقوياءَ قوّة والضّعفاءَ

ضعفاً، ويزيد المسيطرين سيطرةً وتجُبُّراً، والخاضعين خضوعاً وذلاً. لهذا فإنّه — حين يعلم أنّ قوّات الدّولتيْن على الأبواب يَعرِضان أن تحمله إحداهما لتنصِّبه حاكماً عليها، وتمنحه من الأموال الشّيء الكثير، يرفض أوّلاً، ثمّ يمزّق كلّ مخطوطات مكتشفاته وبحوثه، ويحرقها دون أن يجد أمامه بديلاً.

إنّها قضيّة الصّراع بين العلم والسّياسة — الّتي طرحها الحكيم في البيان الّذي اختتم بـه مسرحيّته "إيزيس" - العلم الّذي يعمل لخير البشريّة وسعادتها ورخائها، والسّياسة الّتي تلوي عنق العلم؛ ليعمل لصالح الاحتكارات، وجنون التّفوّق، والعظمة الفرديّة أو الجماعيّة؛ العلـم الّـذي يكشف عن أسرار الطّبيعة لتسخير قواها لصالح الإنسان في كلّ مكان، والسّياسة الّتي تحتكر أسرار العلم وتحجبها عن الآخرين، وتصنع منها أسلحة تدمّر حياة الإنسان، وتجعل منها كابوساً يمتلـئ بأشباح الخوف والتّوتّر والدّمار.

وإذا كان هذا هو واقع الحال في حياتنا الإنسانيّة حتّى الآن، فإنّ فاوست باكثير لم يجد منه مخرَجاً، و لم يمنح البشريّة طاقة أمل — أو كشفاً كالّذي عاينه فاوست - نطلّ منها على مستقبل أكثر إشراقاً وسعادة. بل إنّ فاوست لم يحاول القيام حتّى بمبادرة فرديّة يفعل بها شيئاً يسـعد بـه البشريّة، الّتي أحبّها وأراد أن يهبها ثمرة كفاحه العلميّ. لقد ذهب فاوست جوته - في أخريـات حياته - إلى البحر فاقتطع منه بقعة ردمها وزرعها وعمّرها؛ فكانت لنفسه سلاماً أبديّاً، ولروحه خلاصاً من قبضة الشّيطان. أمّا فاوست باكثير — المسلم - فلم يحاول هذا أو غيره، واكتفى بنواياه الطّـيّبة، وحبّه للخير، وكشفه الصّوفيّ، وإيمانه الرّاسخ في قلبه، ورضي باكثير، أيضاً، بهذا؛ فوهبه الخلاص في النّهاية.

باكثير ينتهي بفاوست إلى خلاص، لو صحّ لما عُمِّر الكون، ولا تحقّق للعلم وجود؛ فلو لم يكن أمام العلماء إلا الاستسلام لألاعيب السّياسيّين وجنونهم المدمِّر، أو إحراق بحوثهم، لَمَـا كان للإنسان خلاص في هذا الكون، ولَمَا تحقّقت له — في إطار الفكر الدّينيّ الإسلاميّ، الّـذي ارتضاه باكثير إطاراً فكريّاً ونفسيّاً لمسرحيّته - الخلافةَ في الأرض، ولا انتفع بتسـخير الخـالق - سبحانه — الطبيعةَ للإنسان. فخلاص الإنسان — في هذا العصر - بالعلم المسلّح بـالقيم الدّينيّـة والإنسانيّة، ولقد آن للعلماء أن يخوضوا صراعاً جادّاً في سبيل حقّهم في أن يخدموا البشريّة علـى طريقتهم، وأن ينفعوها على طريقتهم أيضاً، وأن يتخلّصوا من القيود — الذّهبيّة أو الحديديّة! - الّتي يستسلمون لها دون أدنى مقاومة أو حتّى احتجاج.

كان معقولاً من فاوست، وبمنطقه أن يطلب الخلاص الدّينيّ للجميع، وأن يتيح لكلّ إنسان أن يعاين الكشف الرّوحيّ بنفسه، وفي أيّ وقت شاء. حقّاً إنّه مطلب عسير، إن لم يكن مستحيلاً، لكنّ هذا الشّعور من فاوست نبيل، غير أنّه لم يقدّم للنّاس شيئاً بديلاً، وقد تعذّر تحقيق حُلمه الدّينيّ؛ فهو لم يقدّم لهم الخلاص العلميّ، و لم يقدّم لهم الخلاص الدّينيّ؛ فظلّ خلاصه، في الحالتيْن، فرديّاً، وزاد على هذا أن جعل الخلاص الدّينيّ بديلاً عن العلم؛ فأعطى بهذا — دون أن يدري، فيما يبدو — مسوِّغاً جديداً للمُعادين للعلم ممَّن يتصوَّرون أنّ الدّين والعلم على طرفَيْ نقيض. فقد أحبّ فاوست العلم ووهبه حياته، لكنّه قتل محبوبه بيديه، وأراح مطارديه من عناء المطاردة!

وعلى الرّغم من هذا كلّه، فلا شكّ في أنّ باكثير استطاع أن يجمع خيوط المشكلة الّتي يعانيها العلماء في كلّ مكان — في عصرنا بخاصّة، وفي كلّ العصور بعامّة — وأن يعرضها في إطار مسرحيّ جيّد، ومن خلال شخصيّة أجاد رسم خطوط ملامحها النّفسيّة والفكريّة والرّوحيّة، وأضاف إلى التّنويعات السّابقة على النّموذج الفاوستيّ الأصليّ تنويعة جديدة وجيّدة. ولو غيّر باكثير اسم فاوست ومكانه - كما غيّر تكوينه النّفسيّ والرّوحيّ — لَربّما تخلّص من بعض التّناقضات الّتي طبعت المسرحيّة والشّخصيّة معاً.

* * * * * *

إيلات تتألّه:

تستلهم مسرحيّة "**هاروت وماروت**" لباكثير حكاية المَلَكيْن هاروت وماروت، اللّذيْن أهبطهما الله، تعالى، ببابل، فيما تقصّه سورة البقرة (آية ١٠٢). فقد زعم المفسِّرون أنّ الملائكة عيّروا بني آدم لِمَا رأوه من خُبث ذنوبهم وكثرتها - وذلك في زمن إدريس، عليه السّلام — وأنكروا عليهم، وقالوا لله تعالى: هؤلاء الّذين جعلتَهم خلفاءَ في الأرض واخترتَهم؛ فهم يعصونَكَ! فقال تعالى: لو أنزلتُكم إلى الأرض، وركّبتُ فيكم ما ركّبتُ فيهم، لفعلتم مثلَ ما فعلوا. قالوا: سبحانكَ ربّنا! ما كان ينبغي لنا أن نعصيكَ! قال تعالى: اختاروا ثلاثةَ ملائكة أو اثنين من خياركم أُهبطُهم إلى الأرض. فاختاروا **هاروت وماروت وعزرياثيل**، وكانوا من أصلح الملائكة وأَعبَدَهم؛ فركّب فيهم الشّهوة الّتي ركّبها في بني آدم، وأهبطهم إلى الأرض، وأمرهم أن يحكموا بين النّاس بالحقّ، ونهاهم عن الشّرك، والقتل بغير الحقّ، والزّنا، وشرب الخمر. فأمّا وعزرياثيل فإنّه لما وقعت الشّهوة في قلبه استقال ربّه، وسأله أن يرفعه إلى السّماء؛ فأقاله ورفعه؛ فسجد أربعين سنةً، ثمّ رفع

رأسه، ولم يزل بعد ذلك مطأطئاً رأسَه حياءً من الله تعالى. وأمّا الآخران فإنّهما ثبتا على ذلك، يقضيان بين الناس يومهما، فإذا أَمْسَيَا ذكرا اسم الله الأعظم، وصعدا إلى السماء[326].

قال المفسِّرون: فما مرّ عليهما شهرٌ حتّى افْتُتنا، وذلك أنّه اختصم إليهما ذات يوم **الزُّهرة**، أو **أناهيد** الفارسيّة، وكانت مَلِكةً في قومها، أو **بيدخت**، وكانت من أجمل النّساء؛ فلمّا رأياها أخذت بقلبيهما؛ فراوداها عن نفسها؛ فأَبَتْ، وانصرفت، ثمّ عادت في اليوم الثّاني؛ ففعلا مثل ذلك؛ فقالت: لا، إلاّ أن تعبدا ما أعبد، وتُصلّيا لهذا الصَّنم، وتقتلا النّفس، وتشربا الخمر؛ فقالا: لا سبيل إلى هذه الأشياء؛ فإنّ الله قد نهانا عنها. فانصرفتْ، وعادتْ في اليوم الثّالث ومعها قدح من خمر، وفي نفسها من الميل إليهما ما فيهما؛ فراوَداها عن نفسها؛ فأبتْ، وعرضت عليهما ما عرضت بالأمس؛ فقالا: الصّلاة لغير الله شيء عظيم، وقتل النّفس عظيم، وأهون الثّلاثة شربُ الخمر. فشربا الخمر؛ فانتشيا، ووقعا بالمرأة، وزنيا بها؛ فرآهما إنسانٌ فقتلاه. وقيل إنّهما سجدا للصّنم؛ فمسخ الله الزُّهرة كوكبا.

ورُوِي أنّها قالت لهما: لا تدركاني حتّى تعلّماني الّذي تصعدان به إلى السّماء؛ فقالا: نصعد باسم الله الأعظم؛ فقالت: فما أنتما بمدركيَّ حتى تعلّمانيه. قال أحدهما لصاحبه: علّمها؛ فقال: إنّي أخاف الله؛ فقال الآخر: فأين رحمة الله تعالى! فعلّماها ذلك؛ فتكلّمتْ به، وصعدت إلى السّماء، فمسخها الله كوكبا[327].

ولما أمسى هاروت وماروت، بعد ما قارفا الذّنبَ، همّا بالصّعود إلى السّماء، فلم تطاوعهما أجنحتهما؛ فعلما ما حلّ بهما؛ فقصدا إلى إدريس — عليه السّلام - فأخبراه بأمرهما، وسألاه أن يشفع لهما إلى الله تعالى، وقالا: إنّا رأيناكَ يصعد لكَ من العبادة مثل ما يصعد لجميع أهل الأرض؛ فاشفعْ لنا إلى الله تعالى؛ ففعل إدريس ذلك. فخيّرا بين عذاب الدُّنيا وعذاب الآخرة؛ فاختارا عذابَ الدّنيا لأنّه ينقطع؛ فهما ببابل يعذّبان!

---

(١) انظر الحكاية في ابن جرير الطّبريّ: جامع البيان في تفسير القرآن، المطبعة الأميريّة ١٣٢٣هـ، ٣٦٢/١ وما بعدها. والثّعلبيّ: قصص الأنبياء المسمَّى "عرائس المجالس"؛ دار إحياء الكُتُب العربيّة- القاهرة د.ت. ص ٤٤. والتّفسير الكبير للفخر الرّازي، دار الفكر- بيروت، ١٩٧٨، ١/ ٤٢٩.

(327) يردّ الرّازي الرّواية كلّها معتمداً على أدلّة عقليّة لا مجال لها هنا؛ فمدار الحديث هنا الأسطورةُ لا تفسير الآيات أو تأويلها.

ومن الواضح أن روايات المفسِّرين تجعل من امتحان المَلَكيْن موازياً للامتحان الّذي خاضه آدم، عليه السّلام، أبو البشريّة في بداية الخليقة، وأنّ المَلَكيْن أخفقا في هذا الامتحان كما أخفق آدم من قبل. فآدم — وهو بالجنّة - كانت أمامه كلُّ المغريات الّتي تدفعه إلى الأكل من الشّجرة المحرَّمة؛ لأنّ الله، تعالى، جَبَله على حبّ المعرفة، وعلى التّطلّع إلى ما ليس في يده - ماديّاً أو معنويّاً - حتّى قال له إبليس: **[يا آدمُ هل أَدُلُّكَ على شجرةِ الخُلد ومُلكٍ لا يَبلَى]** [طه: ١٢٠]، وهي تـــرتبط ببذرة "فاوستيّة" في نفس آدم — عليه السّلام - إذ أتاه إبليس من جهة تطلّعه - كحفيده فاوست - إلى ما فوق الإنسانيّ قائلاً له، مغرياً بالشّجرة: **[ما نَهاكُما ربُّكُما عن هـــذه الشَّــجرةِ إلاّ أنْ تَكونَا مَلَكَيْنِ أو تَكُونا من الخالدين]** [الأعراف: ٢٠]. فإغراؤه لآدم بما هو مختلفٌ عن طبيعته هو الّذي أوقعه في براثن المعصية. كذلك أوقع المَلَكيْن في المعصية ما قَــبلا أن يضـــعه الله تعـــالى في طبيعتهما من صفات بشريّة - كالشّهوة والإرادة — فكانت أمامهما كلُّ مغريات الزّلل؛ فزَلاّ.

يزيد على هذا أن إدريس، البشر - عليه السّلام - هو الّذي شفع إلى الله فيهما؛ فقبل، سبحانه، شفاعتَه، وخيّرهما بين عذاب الدّنيا وعذاب الآخرة. فالقصّة تحاول أن تضع نموذجاً — غير ما فيها من العظة والعبرة - يولّد الأملَ في نفوس البشر في رحمة الله، الّذي خلق الإنسان ويعرف ما ركّبه فيه من مغريات الزّلل؛ فهو — إنْ أحسن - أفضلُ عند الله من الملائكة، وإنْ أساء فهو شـــرٌّ عند الله من الدّواب.

وعلى الرّغم من هذا — بل بناء على هذا - لا يمكن عَدّ هذيْن الملكيْن — حتّـــى بعـــد وقوعهما في المعصية — شرِّيريْن؛ لأنّ الملكين — كآدم — لم يَرُدّا على الله، تعالى، أمرَه، ولم يتحدّياه بعد المعصية، بل إنّهما شعرا بذنبهما؛ فسعيَا إلى المغفرة، وتقبّلا - عن طيب خاطر - التّكفير عن ذنوبهما بالصّبر على عذاب الدّنيا. هذا على خلاف ما فعل إبليس، الّذي عصى الله، وردّ عليـــه أمرَه، وفاضل بين أصله — النّار - وأصل آدم، الطّين، وتحدّى المولى - جلّ وعلا - أن يُنظِرَه إلى يوم البعث ليعمل — ما وسعه الجهد - على إفساد ما أبدعه المولى في الكون.

وقد قدّمت القصّة هذه الصّورة الإبليسيّة في شخص **الزُّهـــرة** الجاهليّـــة، أو **أناهيـــد** الفارسيّة، أو **كوكبنا**، أو **عشتار/ عشتروت**، أو **بيدخت**. فكما سعى إبليس في الجنّة ليفسد على آدم حياته، ويغريه بالأكل من الشّجرة المحرَّمة، سعتْ الزّهرة إلى إفساد حياة هـــذيْن الملكـــيْن؛ إذ أغرتهما — أولاً - بجمالها، ثمّ استغلّت هذا الإغراءَ، بعد ذلك، لتسقيهما الخمر، ويزنيا بها، ثم يقتلا النّفسَ، ويسجدا للصّنم.

والزّهرة ذات تاريخ حافل في ديانات هذه المنطقة؛ فهي ثالثة الثّالوث المقدَّس عند عرب الجنوب: **الشّمس والقمر والزّهرة**، وهي نجم الصّباح ونجم المساء "والنّجم الثّاقب" في القرآن الكريم، والزّهرة يُطلَق عليها "**عثتر**"، وعن طريق المصادر غير العربيّة فقط نستطيع أن نتعرّف إلى أنّه كان يُقدَّس كطفل؛ إذ يُذكَر في الكتابات اللاّتينيّة دائماً (puer) أي (طفل)، وفي تدمر نجده معروضاً في صورة طفلٍ عارٍ[328]. "لكنّ هذا الإله، حين انتقل إلى العرب الشّماليّة أو النّازلين على الحدود، حيث تغلب الحضارةُ السّاميّةُ الشّماليّة"، كان يظهر هذا الإله في شكل امرأة[329]، هي عند الكنعانيّين عشترت، وعشتار عند الفينيقيّين، وعشتروت عند البابليّين. فهي الإلهة الأمّ، الأرض، رمز الخصب والجَمال. وقد ذكر ديتلف نيلسن ما يدلّ — حقّاً - على التباسها — أو لنَقُلْ: اتّحادها — بالإلهة الأمّ - **الشّمس أو اللاّت**. حيث ذكر أنّ اللاّت "قد تُصوَّر أيضاً حسب الطّريقة السّاميّة الشّماليّة إنساناً (بينما هذا الرّسم غير موجود في السّاميّة الجنوبيّة). وهذا الإنسان يمثّل حسناءَ عاريةً، وهذه الصّورة تشبه في الواقع تمثال (عشترت). لكنّ وجود الشّمس بجوار الرأس يجعلنا نجزم بأنّها صورة إلهة الشّمس[330]؛ فهي تبدو على صورة "**أنانا**" ملكة السّماء، الّتي عرفها السُّومريّون من السّاميّين الأوائل[331]، لكنّها — حين يتقدَّم لخطبتها **أنكيمدو**، الفلاح الإلهيّ، والرّاعي الإلهيّ **دموزي (تموز)** - لا تبدو في صورة الزّوجة لـ"**آنو**" ملكةً للسّماء، بل تبدو صبيّة بلغت سنّ الزّواج[332].

وتجدر الإشارة إلى أنّ معابد عشتار كانت تعجّ بمجموعة من الكاهنات اللاّتي كنّ يُوقَفن للمعبد، يمارسن "البغاء المقدَّس" في موسم الاحتفال بزواج الإلهة عشتار بالإله الرّاعي دموزي، وحيث تُنفَّذ كلّ مراسيم الزّواج بين الملك وإحدى الكاهنات، وقد تقمَّصا هُويّةَ الإلهيْن؛ "فإذا تقمّص الملك هُويّة دموزي، غدا هو دموزي. وهكذا تغدو الكاهنةُ هي أنانا. والنّصوص الّتي لدينا تقول ذلك بصراحة. فزواجهما هو زواج قُوَي الخَلق في الرّبيع. وهكذا يتحقّق، عن طريق فعل

(328) نيلسن: تاريخ العرب القديم، ص٢٢٣.
(329) السّابق: ٢٢٤.
(330) السّابق، ص ٢١٩-٢٢٠.
(331) د.أحمد كمال زكي: السّابق، ص ١٢.
(332) فرانكفورت وآخرون: ما قبل الفلسفة، ص١٩٥.

إراديّ بشريّ، جماعٌ إلهيٌّ هو مصدر التّناسُل الباعث المُحيي، الّذي - كما تقول نصوصنا - تعتمد عليه "حياة البلاد جميعها"، وانسيابُ الأيّام والليالي، وتجدُّد الهلال طيلة العام الجديد"[333].

وقد ظلّت عبادة الزّهرة جزءاً من عبادة مَن عبدوا الكواكب حتّى أتى الإسلام، فقضى على بعض مراكز عبادتها، ولم يتمكّن من أخرى. ففي صنعاء كان بيتٌ "بناه بعض المشركين على اسم الزّهرة، فخرّبه عثمان بن عفان، رضي الله تعالى عنه. ومنها بيت بناه قابوس الملك على اسم الشّمس بمدينة فرغانة فخرّبه المعتصم"[334].

ورُوي عن الرسول – صلّى الله عليه وسلّم - أنّه كان يلعنها؛ لأنّها فتنت المَلَكَيْن، ويُروَى ذلك عن ابن عمر وابن عبّاس، رضي الله عنهم، أيضاً؛ فقد قال ابن عمر، رضي الله عنهما: "إنّ هذه [يعني الزّهرة] كانت بغيّاً فلقي المَلَكان منها ما لقيا"[335].

وقد أطلق باكثير على الزّهرة اسم **إيلات** في المسرحيّة، وهي **اللاّت** الجاهليّة، الّتي ذكرها القرآن الكريم في قوله تعالى: **[أَفَرَأَيْتُمُ اللاّتَ والعُزَّى * ومَنَاةَ الثّالثةَ الأُخْرَى]** [النجم: ١٩ - ٢٠]. وربطَ باكثير بين الإلهات الثّلاث المذكورات في الآية الكريمة، لتكون **اللاّتُ** هي ملكة بابل، و**العُزَّى** أختها، و**مَناة** وصيفتها. ثمّ زوّج إيلات بـ"**بعل**" (**هُبَل**، الإله الجاهليّ) كبير الآلهة في مجمع الآلهة البابليّ والفينيقيّ، وهو إله القمر، زوج الإلهة الشّمس أو اللاّت، ويعني اسمه: السّيِّد، وذكره القرآن الكريم والكتاب المقدّس. كما زوّج أختَها **العُزّى** من **يعوق**، وهو أحد الآلهة الجاهليّة كذلك، وكان بقرية يُقال لها: "خيوان"، من صنعاء على ليلتيْن[336]، وهو من الآلهة الجاهليّة المذكورة في القرآن الكريم أيضاً. كما اختار لإدريس (أو **أخنوخ**) - عليه السلام - اسم **هرمس**، إله الموسيقى والبلاغة، الّذي اخترع القيثارة في طفولته[337]، وهو ابن لـ"**زِيوس**"،

(333) السّابق: ص ٢٣٦.

(334) الألوسيّ: بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، المكتبة الأهليّة بمصر، ١٩٢٥، ٢/٢١٥.

(335) الثّعلبيّ: قصص الأنبياء، ص ٤٥.

(336) ابن الكلبيّ: الأصنام، دار الكتب ١٩٢٤، ص ٥٧. والألوسيّ: السابق ٢/ ٢٠١.

(337) د.عبد المعطي شعراوي: أساطير إغريقيّة، ٢١١.

ورسول الآلهة الّتي كلّفته بمهامّ مختلفة ومعقّدة، ونصادفه إلهاً للتّجارة والمسافرين والرّيح واللّصوص! ... وغير ذلك[338].

ويستغل باكثير ما يُروى عن التقدُّم العلميّ — وبخاصّة في الفَلَك – الّذي حقّقته بابـــل، وربطه بما يرويه الكتاب المقدَّس عن بلبلة الله لألسنة النّاس في بابل[339]؛ لأنّ الله – تعالى عن ذلك علوّاً كبيراً – لم يُرِدْ اكتمالَ بناء بُرجهم، "ويبدو أنّ الرّبّ كان يخشى أنّه عندما يكتمل بناء البرج ويصل إلى عنان السماء، يتسلّق الناس، ويقضّون مضجعه ..."[340]. وهو ما لا تـــذكره روايـــة الكتاب المقدَّس، لكنّها — في الوقت نفسه – لم تبيِّن مَقصدَ الرّبِّ ممّا فعل. وقد ذكرتْ روايةٌ عبريّة متأخِّرة هذا المقصد صراحة؛ إذ ذكرتْ أنّ فكرة تشييد برج بابل لم يكن يُقصَد بها سوى التّمـــرّد على الإله، وإنْ لم يَتّفق المتمرِّدون على هدف واحد. فبعضهم كان يرغـــب في ارتقـــاء السّـــماء وإعلان الحرب على شخص الإله، وإحلال أصنامهم محلّه. والبعض الآخر قَصَر هدفه على فكـــرة أكثر تواضعاً، هي إلحاق الضّرر بالقبو السّماويّ، وذلك بضربه بالرِّماح والسِّهام..."[341]. وهـــو الهدف الّذي يتّسق مع الفكر الدّينيّ البدائيّ، حيث لا يثور الإله إلاّ لتمرّد مخلوقاته عليه، أو حتّـــى لمجرّد إزعاجهم إيّاه، كما يتّسق أيضاً مع التّصوّر العبريّ للألوهيّة[342]، كما رأينا من قبل.

لكنّ باكثير يجعل هذه الحادثة بسبب استعداد البابليّين في عهد **سُوَاع** – جَدّ **إيـــلات** – لغزو الفضاء بصواريخهم، في وقت لم يبلغ الإنسان فيه من الحكمة والرُّشد ما يجعله أهلاً لأن توضع في يده هذه القوّة الهائلة من قوى الطّبيعة.

وهكذا حاول باكثير أن يوائم بين الشّخصيّات الأسطوريّة القديمة في تـــراث المنطقـــة، مازجاً شخصيّات الأساطير البابليّة، بالأساطير الجاهليّة في الجزيرة العربيّة، بروايـــات المفسِّـــرين

---

(338) روز: الدّيانة اليونانيّة القديمة، ٨١. وانظر أيضاً معجم زيمرمان للأســـاطير الكلاســـيّة، مـــادة: "هـــرمس Hermes".

(339) الحكاية في سِفر التّكوين، ١١/١– ٩.

(340) فريزر: الفولكلور في العهد القديم، ٢٢١/١.

(341) السّابق: نفسه.

(342) انظر طرفاً من هذا التّصوّر في هذا البحث، الفصل الخاصّ بالشّخصيّة الصّهيونيّة. أمّا عن أساطير "ثورة الآلهة على مخلوقاتها"، فانظر الفصل الخاصّ بـــ"الطُّوفان الكبير" في كتاب فريزر السّالف الذِّكر، الجـــزء الأوّل ص ٩١ وما بعدها.

المسلمين لحكاية هاروت وماروت، كما حاول أن يضع هذا كلّه في إطار قضيّة هي قضيّة العصر، وهي غزو الإنسان للكواكب وموقف الفكر الدّينيّ منها. فماذا كان مصير هذه القضيّة بين يــديْ باكثير؟

المسرحيّة تبدأ باختيار هاروت وماروت قاضيَيْن لبابل، وكان معهما عزربائيل، الّــذي "كان أشدّهم انبهاراً بجمال الملِكة"، لكنّه عاد إلى السّماء دون أن يُكمل التّجربة مفضِّلاً الرّجوع إلى الحقّ؛ فهو خير من التّمادي في الباطل، ولأنّه يرى نفسَه هالكاً لا محالة، متنبِّئاً بمصير صاحبيْه. و لم يكن معيار اختيار الملِكة لهم قضاةً علمهم أو فضلهم؛ لكنّ اختيارهم كان لجمــالهم البــاهر، الّذي فاق جمال مائة وخمسين من رجال بابل!

وفي الوقت نفسه نرى بعلاً يحاول إثناء إيلات عن محاولة تقليد أختها العُزّى في الخروج في ملابسها عن أصول الاحتشام واللّياقة، بإيعاز من مناة — راقصة المعبد المقدَّسة - الّتي اختــيرت قهرمانة في القصر، وهذا أيضاً ما يُغضب هرمس على إيلات، لكنّها لا تنثني عن عزمها. ونسمع، للمرّة الأولى، عن سُوَاع[343] — جَدّ إيلات — الّذي حاول أن يصعد بجنده إلى السّــماء، لكــنّ محاولته أخفقت؛ فمات كمداً، وخَلَفَه ابنُه يغوث[344]، وكان رجل سلام؛ فوطّد السّلام مع مملكة الرّعاة بتزويج ابنته إيلات من بعل ابن ملك الرعاة.

ويرى هرمس الملَكيْن: هاروت وماروت، اللّذيْن يصارحانه بحقيقة ما نزلا من أجله إلى الأرض، وعودة ثالثهما إلى السّماء خوفاً من الوقوع في المعصية. وينصحهما هرمس بأن يحــذوَا حذوَه، لكنّهما يجادلانه بما جادلا به صاحبهما من قبل: أنّهما يخجلان من أن يعترفا للرّبّ - عزّ وجلّ — بأنّ إيمانهما أضعف من أن يَحتمل مثلَ هذه التّجربة، ويخجلان أيضاً من أن يُخْلِفا ظــنّ إخوانهما من الملائكة فيهما. لكنّ هرمس يشفق عليهما من التّجربة، وينصحهما — إن هما أصــرّا على البقاء — أن يتجنّبا مواطن الزّلَل، ويبتعدا عن الصّغائر، الّتي تجرّ إلى الكبائر؛ فالشّيطان يجــري من الإنسان — وهما قد أصبحا كذلك، أو يوشكان — مجرى الدّم.

هذا في حين نرى، على الجانب الآخر، محاولات العُزّى للإيقاع ببعل، ومحاولات يعوق الإيقاع بإيلات، وهي محاولات تخفق لشدّة تعلُّق كلّ واحد منهما بالآخر.

([343]) (٣٤٤) اسما إلهيْن جاهليّيْن أيضًا.

ويدور الفصل الثّاني في المنـــزل الّذي يقيم به هاروت ماروت، وهما ينتظران زيارة امرأة من بابل وَعَداها بالحكم لصالحها ضدّ زوجها، بعد أن راوداها عن نفسها. وفي حوارهما، في أثناء الانتظار، نجد مدى ما تردّيا فيه، ولا سيّما هاروت، الّذي استجاب لرغبات القهرمانـــة منـــاة، وأصبح يبحث عن الكلمات الّتي تسوِّغ ما فعله، ويفعله، من المعصية، في حين ما يزال مـــاروت متردِّداً في الوقوع في المعصية، وإن كان راغباً فيها رغبةً تملك عليه كلَّ نفسه ولا يستطيع لها دفعاً.

ويأتي هرمس لزيارتهما، ويحاول، مرّة أخرى، أن يقنعهما بالعودة إلى السّماء، لكنّهمـــا ظلاّ على عنادهما؛ فينصرف هرمس عنهما.

ويأخذ الملَكان في الاستعداد للقاء المرأة ، وقد جاوز هاروت المعصية مـــع القهرمانـــة وحدها إلى أخرى من وصفيات القصر، ويحسد ماروت صاحبَه، ويسقيه خمراً حتّى يترنح، وتأتي "تمارا"، وتمتنع عليه، إلاّ أن ترى نصَّ الحُكم بعينيها؛ فيذهب هاروت ليُحضره لها مـــن المحكمـــة، ويبوح لها ماروت بسرّهما، ويُريها ما في قدرتهما؛ فيصعد إلى كوكب الزّهرة ويعود بجوهرة منـــه، وحين ترفض تمارا الاستسلام له يسحرها بما يملك من قدرة؛ فإذا المرأة — وهي إيلات متخفِّية — تتغيّر نظرتها إلى زوجها، ويفهم هاروت — الّذي عاد في هذه الأثناء من المحكمة — على الفور ما حدث، فيصرخ في ماروت: "...أيها الخائن"!

وتدعو إيلات الملَكيْن إلى مقرّها، عازمةً على معرفة السِّرّ الأعظم الّذي يملكانه، وتطرد زوجَها مستهينة بإمكان أن تشبّ الحربُ بين القوميْن.

ويأتي الملَكان؛ فيشربان الخمر، لكنّهما يرفضان أن يسجدا لصنم الملِكة، ثمّ يقتلان بَعْلاً. ويندم الملَكان على ما فعلا، لكنّ إيلات تقنعهما بأنّهما إن لم يقتلاه لَقتلهما هو. وتحاول إيـــلات استخراج السِّرّ منهما فلا تستطيع. ولا تجد الملِكة مناصاً من أن تمنح نفسها لهما حتّى تطّلع علـــى سرّهما، وتختار أن تبدأ بماروت ثمّ هاروت؛ فيبوحان لها به، ثمّ تتأكّد من صدقهما بالصّـــعود إلى الزّهرة، في حين يخفق الملَكان في ذلك؛ لأنّ السّرّ نُزِع منهما.

وتعود إيلات من رحلتها فرِحةً بامتلاكها السِّرّ، الّذي سيمكّنها من إخضاع شـــعوب العالم كلّها لبابل: "لأَجعلنّها [شعوب الأرض] تركع جميعاً لعظمة بابـــل!". ويُـــروَّع هـــاروت وماروت بما يسمعان، وينصحانها بعدم استخدام السّرّ في البغي والطّغيان حتّى لا يُسْـــلَب منـــها. لكنّها تسألهما: "كيف لم يُسلَب منكما وقد استعملتُماه فيما هو شرٌّ من ذلك؟ فرّقتما بين زوجيْن

متجابّيْن، ثم اغتلتُما الزّوج للوصول إلى الزّوجة". فيجبراها أنّه سُلب منهما بالفعل؛ فتزداد بهــذا الخبر زهواً وطُغياناً، وقد أصبحت وحيدة في امتلاك هذا السّرّ العظيم. ويحاولان قتلها؛ فتستغيث، ثمّ ترى أنّهما لا يستطيعان لها شيئاً، وقد ملكت السّرّ، وتأمر بالقبض عليهما وإلقائهما في السّجن. وعندئذ تصيح إيلات بمناة: "أنا الآن قادرة على كلّ شيء. أنا إلهة يا مناة...إلهة !إلهة!".

وفي جُبّ على الطّريق أسفل برج بابل سُجن هاروت وماروت، ونراهما يتحاوران حول الشّهوة والنّدم والاستغفار، حواراً نفهم منه أنّهما ما يزالان ممزَّقيْن بين الشّعور بندم غير صــادق، والرّغبة الحارقة في نيل إيلات أو غيرها، والقدرة المسلوبة منهما على الاستغفار. ويــأتي هــرمس إليهما؛ فيسألانه أن يتشفّع لهما عند الله – تعالى – فيدعو لهما؛ فيهبط عليهمــا نــدم صــادق، ويبكيان. ويهبط حينئذ زميلهما الثّالث عزرائيل يؤنّبهما، ويخبرهما أنّ ما فعلاه جعل الملائكة جميعاً يستغفرون اللهَ لبني آدم، وأنّه، سبحانه، يخيِّرهما بين عذاب الدنيا وعذاب الآخــرة؛ فينصــحهما هرمس أن يقبلا بعذاب الدّنيا؛ لأنّه ينقضي؛ أمّا عذاب الآخرة فمُقيم.

وتظهر إيلات تستعدّ للصّعود بجنودها إلى السّماء، غير عابئة – بل ساخرة – بنصــائح هرمس بتوطيد السّلام والكفّ عن الاندفاع وراء الغرور. وحين يمتنع جنودُها وضــبّاطُها عــن المخاطرة بالصّعود إلى السّماء، تصعد هي أمامهم لتُقنعهم بقدرتها، حتّى يَصحبوها بعد ذلك، لكنّ عزرائيل يهبط ليخبر أهل بابل أنّ ملكتهم قد صعدت إلى الزّهرة، ومُسخت حجارةً، ولن تعود. وتكون العُزّى قد قَتَلت يعوق، الّذي هجرها إلى إيلات، وتخرج بعدها؛ فلا يبقى إلاّ أن تتآمر مناة للاستيلاء على تاج المملكة؛ فتأمر بتعذيب المَلَكيْن، وتدعو الناس إلى قتل هرمس، في الوقت الّذي يُعلَن فيه أنّ الرّعاة قد دخلوا المدينة؛ فلا تجد مَن يسمع لها في شيء. ويهمّ هرمس بالانســحاب، لكنّ عزرائيل يستوقفه ليصعد به إلى السّماء؛ فبابل محكوم عليها أن تهلك بالسّيف، ثمّ بالطّاعون، ثمّ بالطُّوفان، وإذا كان للإنسان أن يكتشف يوماً طُرُق السّفر في الفضاء، فإنّ هــرمس ســيكون طليعة البشر في هذا المجال.

* * * * *

في هذه المسرحيّة نجد الموقف الفاوسيّ مكرَّراً مرّتيْن؛ في المرّة الأولى يكون موقفاً ناقصاً؛ أمّا في المرّة الثّانية فهو موقف فاوسيّ كامل.

فموقف المَلَكين هاروت وماروت هو موقف فاوست، لكنّه موقف ناقص. فقد اختارهما إخوانهما من الملائكة ليكونا في موقف الاختبار على الأرض، بعد أن يركّب اللهُ، تعالى، فيهما الشّهوة والإرادة. وإذ يهبطان إلى الأرض، ويتعرّضان لإغراءات البشر، يجدان نفسيهما في موقف يُرَاودان فيه على ما يملكان من علم: السِّرّ الأعظم، في سبيل تحقيق ما يطلبان من شهوة الجنس والتّمتّع بالجسد مع الملكة إيلات. وفي النّهاية يرضخان لمطالب الملكة، أمام جمالها الفاتن وإلحاح الشّهوة في داخلهما، وضعفهما المتهالك عليها؛ فيمنحانها السِّرّ الأعظم ويفقدانه، ويعيشان، بعد ذلك، بعذاب النّدم، والشّهوة الّتي لا تجد لها ريًّا.

وليس غريباً أن يكون ما يعذّبان به أن يُربطا من أقدامهما إلى أعلى، وتحت رأسيهما الماء ولا يستطيعان أن ينالا منه شيئا، رمزاً، ربّما، على عطشهما المُحرق إلى الشّهوة، الّتي رُكّبت فيهما، مع حرمانهما من إروائها!

هذا الموقف موقف فاوستيّ ناقص — إن جاز التّعبير — كما أنّه، من بعض الوجوه، موقف مقلوب؛ فقد كان المَلَكان يملكان كلّ ما كان يطلبه فاوست: التّأثير الّذي سعى فاوست إلى السِّحر ليحقّقه – والقوّة، والشّباب، وكان يمكن أن يحقّقا الشّهرة والمكانة — في الأرض وفي السّماء على السّواء – وكذلك السّعادة، لكنّهما باعا هذا كلّه لإيلات في سبيل ما حقّقه الشّيطان لفاوست – غدراً وإيهاماً – وهو المتعة الحسّيّة وحدها.

و لم يستطع المَلَكان — كفاوست — أن يحقّقا التّوازن لحياتهما الجديدة؛ التّوازن بين طبيعتهما الملائكيّة، بفضائلها وقدراتها، ومطالب ما رُكّب في الإنسان من شهوة. ولقد أخفق هذا التّوازن حين أهملا الطّرف الثّالث، والّذي منحه اللهُ، تعالى، لهما مع الشّهوة، وهو الإرادة. فالإرادة الخيِّرة، لو أُحسن استغلالها، لَكانت كفيلة بأن تحقّق التّوازن المنشود. كما أنّهما لو فهما الطّبيعة الإنسانيّة حقَّ فهمها — وهو ما أخفق فيه فاوست أيضاً — لاستطاعا أن يُرضيا منازعَهما بالسُّبُل الشّرعية المتاحة، لكنّهما لم يريا من الطّبيعة البشريّة إلاّ الجانب الضّعيف — جانب الشّهوة الحسّيّة – وغاب عنهما الجانب الأقوى، الإرادة والعقل؛ فهما يبدوان، خلال المسرحيّة كلّها، لا يستخدمان ما وهبهما الله من قدرات إلاّ في محاولة تسويغ زلاّتهما المتوقَّعة، بل الّتي يسعيان إليها، سعياً حثيثاً، باستسلامهما للشّهوة وحدها.

ويسير المَلَكان – على مدى المسرحيّة – وكأنّهما معصوبا العينين، وراء شهواتهما، وكأنّهما – أو هُما حقّاً – يسيران بقَدَر طاغٍ إلى مصيرهما. وهذا ما ينبّههما إليه هرمس منذ البداية، حين يقول لهما: " إنّه ما جرّب اللهُ أحداً إلاّ غلبه". وينصحهما بالعودة إلى السّماء مرّة أخرى؛ فيرفضان. لهذا، يظلّ فاوست – في صراعه البشريّ بين قُوى نفسه المتضاربة، وبين قدرات البشر وقدرات مَن فوقهم، بين واقعه وطموحه، الّذي يجاوز قدرات البشر – يظلّ أكثر نُبْلاً واكتمالاً، وأصلح فنّيّاً، من المَلَكيْن. ولهذا – أيضاً – لا يمكن أن نعدّهما – كما سبقت الإشارة – نموذجاً للشّخصيّة الشّرّيرة، قدر كونهما شخصيْن ضلاّ الطّريق؛ لأنّ القَدَر استهدف إضلالهما.

أمّا الشّخصيّة الّتي تتجلّى فيها صفات الشّخصيّة الفاوستيّة في جانبها الشّرّير فهي شخصيّة إيلات، ملكة بابل.

فإيلات كانت ملكة، تعيش مع زوجها – بعل – في هناءة وسرور، حتّى أقنعتها مناةُ أنّ أختها العُزّى يمكن أن تسلب منها مُلكها إذا هي لم تساير ما يسود بابل من تبذّلٍ وخلاعة في الملبس والتّصرّف، في الوقت الّذي يرفض فيه زوجُها ذلك، ويبصِّرها هرمس بسوء عاقبة ما تفعل. وهكذا تبدأ إيلات بمخالفة زوجها، وعصيان نصيحها هرمس.

و لم تكن إيلات – داخليّاً – على وفاق مع حالة السِّلم الّتي تسود علاقات بابل بالآخرين، بخاصّة الرّعاة، لولا أنّ حبّها لزوجها – وهو من الرّعاة – يمنعها من اتّخاذ أيّة خطوات في هذا الطّريق؛ ولهذا نجدها تحتفظ بخطاب والد زوجها ولا تعطيه له، مسوِّغة هذا بأنّ بعل سيغضب إذا علم أنّهم يطّلعون على خطاباته، كما أنّنا نشعر أنّها أقرب إلى روح جَدّها – سُوَاع – الّذي كان يعمل على غزو الفضاء؛ لتسود بابل العالمين، منها إلى روح والدها، رجل السّلام والعدل. غير أنّ هذه الاتّجاهات كلّها كانت مستكنّة في روحها، يخفيها حُبُّها لزوجها وحبُّ النّاس لها – حتّى إذا جاء المَلَكان إلى بابل، ودعاها خلافُها مع زوجها إلى الاتّصال بهما، استخدمت جمالها في مراودة المَلَكين على الحكم لصالحها، ومن هذا الطّريق عرفت سرَّ المَلَكيْن – الّذي يُطلعها عليه ماروت، وقد جَلَدَتْهُ الرّغبة، فأَنْسَته خطورةَ ما يفعل – فتفجّرت في داخلها – مع إلحاح مناة ووسوستها – كلُّ كوامن الرّغبة في السّيطرة والبغي والعدوان، بل التّألُّه أيضاً.

إنّ سعي إيلات المحموم لانتزاع السّرّ الأعظم من فميْ المَلَكيْن يكمن خلفه السّعي الفاوستيّ للتّألُّه؛ فلا شيء يقف في طريقها لامتلاكه، وحين يعترض زوجُها على علاقتها بالمَلَكيْن

تغريهما بقتله، ثمّ تمنح المَلَكيْن نفسَها يعبَّان من اللّذّة ما شاءا، في سبيل أن يبوحَا لها بالسّـــرّ. ولا شيء يعادل فرحتها حين اكتشفت أنّها امتلكت السِّرّ، وأنّها انتزعتـــه مـــن صـــاحبيْه هـــاروت وماروت، وأنّها أصبحت وحيدة في هذا؛ فتصيح بمناة: " خائفة؟ أنا الآن قادرة على كلّ شيء؛ أنا إلهة يا مناة...إلهة! إلهة!" (ص ٨٩). كما يكمُن خلفَ هذا السّعي سعي آخر لامـــتلاك القـــوّة الكاملة والقدرة الّتي لا تُنازَع. وحين تستيقن من امتلاكها هذا كلّه تسعى لاستخدامه في البغـــي والعدوان على كلّ الشّعوب؛ لتحقيق غرض إقليميّ ضيّق هو "السّلام" بمفهوم بابـــل (كالسّـــلام الرّوماني، في العصور القديمة، والسّلام الأمريكيّ و"الإســـرائيليّ"، في عصـــرنا!)؛ السّـــلام — أو الاستسلام — الّذي تفرضه على كلّ الشّعوب بالقوّة، وقد امتلكت أسبابها الّتي مكّنها منها "العِلم" الّذي انتزعتْه من المَلَكين بخديعة الجسد.

لقد سعتْ إيلات، كما سعى فاوست، لامتلاك "السّرّ الأعظم" (أي العِلـــم، بمفهـــوم عصرنا) الّذي لم يُتَح لبشر؛ لِتمتلك عن طريقه - كما سعى فاوست أيضاً - القـــوّة والسّـــطوة وتحقيق اللّذّة الكبرى. والعلم هنا يشير إلى معنييْن: أحدهما العلم بمعناه البشـــريّ؛ أي اكتشـــاف أسرار الطّبيعة وتطبيقها في عمليّات غزو جديدة لمناطق مجهولة مـــن الكـــون يســـعى الإنســـان لاكتشافها، وهو معنى العلم عند سُوَاع - جَدّ إيلات - الّذي جنّد علماءه لغزو الفضاء بالصّواريخ الّتي اكتشفوها. أمّا المعنى الآخر فهو الّذي يدخل بابلَ مع هبوط المَلَكيْن، ويسمّيه الكاتب - متابعةً لما كتبه المفسِّرون المسلمون - "السّرّ الأعظم"، الّذي يملِّك مَن يمتلكه القوّةَ والسّطوةَ والقُدرةَ على مجاوزة الإنسانيّ إلى آفاق أعلى، يتمكّن فيها من الصّعود إلى الكواكب، ويتحصّن ضـــدّ المـــوت نفسه؛ فقد عجز المَلَكان عن قتل إيلات حين علِما بما تتّجه إليه نيّتها من بغي وعـــدوان، وقـــد امتلكت سرّهما.

وهذا المعنى للعلم يذكّرنا بما أتاحه الشّيطان لفاوست من طواف بالكواكب والنّجـــوم، وجَوْب العالم كلّه، والتّسكّع في الزّمان. لكنّ الفَرق بين "سرّ" إيلات الأعظم، وما أتاحه الشّيطان لفاوست، هو أنّ إيلات، بامتلاكها السّرّ، أصبحت مستطيعة بذاتها ما دامت تملك السّرّ (ولو إلى حين!)، أمّا فاوست — وقد أسلم نفسه للشّيطان — فإنّه لا يستطيع إلاّ بقدرته علـــى إخضـــاع الشّيطان أو إقناعه أو مساومته.

وعلى هذا الأساس، فإنّ إيلات تجمع إلى شخصيّة فاوست — أحياناً — شخصيّة الشّيطان نفسه، أو تجمع بين صورتيْن من صُوَر فاوست. إيلات - كما وصفناها حتّى الآن - أقـــرب إلى

فاوستوس مارلو منها إلى **فاوست جوته**؛ ففاوستوس — في مسرحيّة مارلو - كان يسعى إلى اللّذّة والقوّة والسّطوة والغنى، وإلى أن يكون إلهاً قويّاً: "إنّ السّاحر الحاذق إلهٌ قويّ: فلتوطِّن نفسَكَ يا فوستوس على ذلك لتصبح أحد الآلهة" (ص ٣٣). كما أنّ **لوسيفر** في مسرحيّة باكثير "**فاوست الجديد**" يريد أن يجعل من فاوست هذا الإله القويّ، لكنْ إلهٌ في الأرض يحكمها ويُخضع شعوبَها لعبادته وطغيانه — أو لنَقُلْ: لعبادة لوسيفر وطغيانه - عن طريق ما يملكه من عِلمٍ، وما يكشف عنه من مخترعات. وهذا ما أرادته إيلات تماماً؛ فقد استهدفت — بما امتلكت من "عِلم" - أن تُخضع شعوبَ العالم لسلطان بابل، أو لسلطانها هي، وقد تحوّلت — بما امتلكت أيضاً - إلى إلهة "تَقــدِر على كلّ شيء".

ولأنّ إيلات لم تستمع إلى نصائح هرمس — ونصائح الملَكين نفسيهما - وسَــدَرت في غيّها، كان لا بدّ أن يكون مصيرها كمصير فاوست الأسطورة، ومصير فاوستوس مارلو أيضــاً، اللّذيْن لم يستمعا إلى النّصائح الّتي بذلها لهما مَن عرَف سرّهما، بل لم يستمع فاوستوس إلى نصائح مَلاك الخير، الّذي لم يَدَعْه أبداً، واستغلّ كلَّ لحظة عاد فيها فاوستوس إلى نفسه وضميره ليجعلــه يُقلِع عن هذا الطّريق، لكنّ فاوستوس لم يستمع إلى هذا كلّه؛ فعجز — كمــا عجــز فاوســت الأسطورة قبله - عن الاستغفار والتّكفير؛ فلاقى مصيرَه البشعَ على يديْ الشّيطان. وهذا ما حدث أيضاً لإيلات، الّتي تمسّكت بإنفاذ خطّتها إلى النّهاية؛ فلاقت عقابها العادل، بمسخها حجــارة في كوكب الزّهرة.

* * * *

في هذه المسرحيّة يعود باكثير إلى قضيّة العِلم وصلته بالمجتمع، كما يضيف إليها قضــيّة أكثر خطورة هي قضيّة العلم وتطبيقاته من منظور الفكر الدّينيّ.

لقد سعى الملك سُوَاع — فيما تحكي حفيدته الملِكة إيلات — إلى غزو الفضاء عن طريق الصّواريخ الّتي اكتشفها علماؤه، وبَنَى برج بابل ليُطلِق منه هذه الصّواريخ تحمل جنوده؛ ليعيــث فساداً في السّماء، كما عاث فساداً في الأرض، كما يقول هرمس، لكنّ الله — تعالى - بلبل ألسنة العلماء؛ فأخفقوا في التّفاهم، وأخفق المشروع كلّه. ويسوِّغ هرمس - ممثّل الخير والفكر الدّينيّ في المسرحيّة — هذا العمل (بلبلة الألسنة) بأنّ "الله أكرم وأرحم بعباده من أن يُخضِعهم لقوم فاسقين" (ص٢٠)، كما أنّه — سبحانه — فعل ذلك، في رأي هرمس"...رحمةً بالإنسان؛ لأنّ الإنســان لم

يبلغ بعد من الحكمة والرّشد ما يجعله أهلاً لأن توضع في يده مثل هذه القوّة الهائلة من قُوَى الطّبيعة، أن يسيء استخدامَها؛ فيجُرّ على نفسه كارثةً يكون فيها فناؤه ودماره، ولا يستطيع لها دفعاً ولا صَرْفا.

إيلات : فِيمَ إذن أتاح لأولئك العلماء اكتشاف السّرّ العلميّ الخطير؟

مناة : ربّما كان يريد بهم العبث.

هرمس : كلاّ، بل لعلّه، جلّت حكمتُه، أراد أن يُري الإنسانَ مقدار ما أودعه في عقله من القدرة على اكتشاف ما في كونه العظيم من أسرار يمكن أن يسخّرها لسعادته وصلاح أمره، إذا ما قُدِّر له أن يبلغ من الحكمة والرُّشد ما يتّقي به ما في تلك الأسرار من خطر على وجوده وبقائه.

إيلات : ومتى يَبلُغُ الإنسانُ رُشدَه وحكمتَه؟

هرمس : يومَ لا يسيطر سفهاؤه على حكمائه، ولا يبغي أقوياؤه على ضعفائه. يومَ يسعى زعماؤه في خدمة أفراده، ولا يُساق أفرادُه في خدمة زعمائه. يومَ يشعر المسيءُ أنّ إساءته ترتدّ إليه قبل أن تصيب أخاه. ويشعر المُحسن أنّ إحسانه يعود عليه قبل أن يعود على سواه. يومَ تُصبِح شعوبُ الأرض، في تقاربها وتراحمها وتعاونها، كأنّها شعب واحد يعيش في بلد واحد ويجمعه مصير واحد.

مناة : هذا كلام لا يقوله إلاّ مجنون.

إيلات : كلاّ يا مناة ليس هو بمجنون. ولكنّه شاعر حالم" (ص٢٤ – ٢٥).

إنّ باكثير لا يعادي العلم الحديث – كما قد يبدو – لكنّه يحاول البحث عن صيغة تجعل من العلم وسيلةً لسعادة البشريّة وخيرها وسلامها وأمنها في مواجهة الطّبيعة الطّاغية، وهو ما يؤكّده على لسان هرمس؛ فينتهي إلى "يوتوبيا" فاضلة يعمل العلم فيها في خدمة المجتمع البشريّ كلّه؛ المجتمع البشريّ الواحد، الّذي سيشعر – حين يتحقّق هذا الحُلم – بأنّه "يعيش في بلد واحد

ويجمعه مصير واحد". ولم يجد هرمس سَميعًا؛ إذ إنّ ما حدث مع سُوَاع يوشك أن يتكرّر مع إيلات؛ فيحاول تذكيرها بمصير جَدّها، لكنّها ليست على استعداد لتسمع منه، بل هي تسخر من أفكاره ونصائحه، وتسير في طريقها إلى النّهاية؛ فيكون مصيرها مصير جَدّها سُوَاع أيضاً. غير أنّ المجتمع الّذي أنجب سُوَاع وإيلات قادر على إنجاب غيرهما من الطّغاة المستبدّين، الّذين يحاولون استغلال منجزات العلم في بغيهم وطغيانهم؛ فيكون الحُكم بالانتقام من بابل كلّها؛ "لأنّها وقفت في طريق تقدّم الإنسان؛ فوجب أن تَبيد، لينشأ مكانها جيلٌ جديدٌ من إنسان جديد"، كما يخبر عزربائيلُ هرمس — "وسيكون هلاكها بالسّيف، ثمّ بالطّاعون، ثمّ بالطّوفان"! (ص ١٠٩).

باكثير يطلق صيحة تحذير من النّتائج المترتّبة على سوء استخدام البشريّة لما أُتيح لها من علم بأسرار الكون والطّبيعة؛ فهي لا تستخدمه إلاّ في البغي والعدوان، وفي إثارة نزعات الحقد والسّيطرة وادّعاء التّفوّق، ولا بدّ أن تكون نتائج هذا كلّه وخيمةً على البشريّة كلّها أيضاً. لكنّ باكثير — اتّساقاً مع فكره الدّينيّ – جعل العقاب إلهيًّا؛ فلن يُفْنِي أهلَ بابل السيفُ وحده، بل أيضاً يُفنيهم الطّاعونُ والطّوفانُ. وكان يمكن، تقويةً للفكرة، وبلا تعارض مع الفكر الدّينيّ نفسه – أن يكون عقابُ الطّغيان من داخله؛ فالحضارة الحديثة في الأرض – الّتي نظنّ أنّ باكثير رمى من المسرحيّة كلّها إلى تصويرها ، ورمز إليها ببابل القديمة – مهدَّدة حقّاً، لكنّها مهدَّدة من داخلها وبأسلوبها نفسه؛ فقد أصبح سباق التّسلّح على قدم وساق، وأصبح التّفنّن في صنع أسلحة الدّمار والفناء ممّا تفاخر به هذه الحضارة. وينبغي على أصحاب الفكر والرّأي – كما فعل باكثير — أن ينبّهوا إلى هذه المخاطر الجسيمة، مع التّنبيه إلى أنّ هذه المخاطر تأتي من داخل بناء هذه الحضارة نفسها لا من خارجها.

* * * * *

خاتـــمة



خاتمة

لعلّ هذا البحث أن يكون قد قضى ما عليه في إطار ما خُطِّط له ودلّ عليه العنوان لنفسه: "**الشّخصيّة الشّرّيرة في الأدب المسرحيّ، في مصر**". لقد استهدف هذا البحث — منذ البداية — أن يقوِّم الشّخصيّة الشّرّيرة ويقدِّم نماذجها، ويكشف عن جذورها، وأن يصنِّفها، ثمّ يدرسها دراسة تطبيقيّة على الأدب المسرحيّ في مصر. كما استهدف أن يواكب البحثَ في الشّخصيّة الشّرّيرة البحثُ في مجموعة من المشكلات المعاصرة الّتي عولجت في إطار المسرح المصريّ، ومن خلال الشّخصيّة الشّرّيرة نفسها. وفي هذا الإطار توصّل البحث إلى النّتائج الآتية:

١- تحقيق الجذور الحضاريّة — الدّينيّة والأسطوريّة والشّعبيّة والتّاريخيّة - للشّخصيّة الشّرّيرة.

٢- تتبُّع دور الشّخصيّة الشّرّيرة في تاريخ المسرح العالميّ، من المسرح الإغريقيّ إلى الأشكال الحديثة في المسرح، وثانويّة هذا الدّور أو أساسيّته، ثمّ التّحوّل في الشّخصيّة الشّرّيرة من **الشّيطان** إلى الإنسان، ثمّ انشعاب دور الشّخصيّة الشّرّيرة البشريّة من دور **الشّيطان البشريّ** إلى نماذج أخرى، أبرزها النّموذج التّآمريّ (المكيافيلّيّ)، ثمّ الوغد الميلودراميّ، الّذي لا يعنينا هنا كثيرا.

٣- أنّ مسرح عصر النّهضة الأوربّيّة — بعامّة — والمسرح الإليزابيثيّ في إنجلترا — بخاصّة - أدَّى الدّور الحاسم في هذا التّحوّل من **الشّيطان**، بوصفه الشّخصيّة الشّرّيرة الجاهزة، إلى **الشّيطان البشريّ**، ثمّ إلى النّماذج الأخرى.

٤- أنّ المسرح المصريّ - في مراحله المختلفة - أفاد إفادة واسعة من التّراث المسرحيّ العالميّ، واقتبس نماذجه بعامّة والنّماذج الشّرّيرة بخاصّة. وكان "**الوغد الميلودراميّ**" من أبرز شخصيّات المسرح المصريّ منذ بداياته الأولى.

٥- وعلى الرّغم من هذا، فقد لوحظ أنّ نموذج "**دون جوان**" وُجد في المسرح المصريّ في إطار الوغد الميلودراميّ، ولم يتحقّق النموذج كاملاً في أيّ عمل مسرحيّ مصريّ - في حدود ما أعلم — حتّى الآن. وربّما كان ذلك لأنّه نموذج لا يصلُح للبيئة العربيّة الإسلاميّة بتديّنها وتقاليدها، ولكراهية التّعامل مع المرأة على أنّها هي الّتي تسعى إلى الرّجل، وكراهية الرّجل الّذي يسعى خلف النساء لا يكلّ. وربّما كان هذا أيضاً لأنّنا نكره أن يكون الشّرّير جميلاً!

الأمر الّذي لم يتحقّق إلاّ في شخصيّة **إبلات** في مسرحيّة **باكثير** "**هاروت وماروت**"، لكنّها لا تحمل ملامح دونجوانيّة.

٦- أمّا تعدّد النّماذج الشّريرة فيمكن حصره في أربعة نماذج: **النّموذج الشّيطانيّ** — الشّيطان والشّيطان البشريّ - ثمّ **النّموذج التّآمريّ (المكيافيلّيّ)**، **والنّموذج الفاوستيّ**، ثمّ **النّموذج الدّنجوانيّ**، وهو غير موجود — كما ذكرنا آنفا - في المسرح المصريّ.

٧- في دراسة دور هذه الشّخصيّة في إثارة الصّراع وتوجيهه، من جهة، ووظيفتها الأخلاقيّة، من جهة أخرى، استطاع كُتّابنا أن يضعوا أيديهم — في إطار النّماذج الشّرّيرة - على شخصيّات كانت تُعالَج مسرحيّاً للمرّة الأولى، كشخصيّتيْ **إبلات ومناة** — وباقي الشّخصيّات — في مسرحيّة **باكثير** "**هاروت وماروت**"، و"**ست**" في المسرحيّات المكتوبة عن **أسطورة إيزيس وأوزوريس**، وشخصيّتيْ **حمزة الزّوزنيّ وحسن الأخرم** في المسرحيّات المكتوبة عن **الحاكم بأمر الله**.

٨- وفي الأحوال كلّها، سواء ابتكر كُتّابنا شخصيّاتهم الشّرّيرة أو أخذوها عن المسرح الغربيّ بسماتها الأساسيّة، ظهر أنّهم استطاعوا أن يجدّدوا تجديداً واضحاً في رسم هذه الشّخصيّات، وتركوا عليها أثر ثقافتهم العربيّة الإسلاميّة؛ فخرجت هذه الشّخصيّات، في النّهاية — في غالب الأحوال — شخصيّات تنتمي إلى ثقافاتهم الخاصّة ، وثقافتنا بعامّة.

٩- كما أنّ هذه الشّخصيّات لم تُؤخذ بالمشكلات الّتي تعالجها في المسرح الغربيّ، بل عولجت في إطار معالجة مشكلات خاصّة بمجتمعنا العربيّ الإسلاميّ، أو مشكلات إنسانيّة عامّة، لكنّها حملت وجهة نظر ثقافتنا العربيّة الإسلاميّة فيها. وأهمّ هذه المشكلات الخاصّة مشكلة الاستعمار وعلاقته بالحكومات والشّعوب المستعمَرة، وموقفه إزاء الثّقافة القوميّة، ومشكلة نظام الحُكم، والعلاقة بين العلم والحكم، وتأليه الحاكم، أو التّحوّل به إلى الحكم المطلق. ومن أبرز هذه المشكلات مشكلة الصّراع العربيّ "الإسرائيليّ"، الّذي حاز علي أحمد باكثير قصب السّبق في معالجته منذ سنة ١٩٤٥، وظهرت خلال معالجتها رؤيتُنا لهذا العدوّ الّذي ما نزال نواجهه. ثمّ هناك مشكلة توجيه العلم، بين توجيهه لخدمة البشر وتقدّمهم وسعادتهم، أو توجيهه لخدمة القوّة والاستقطاب والتّعالي العنصريّ والحضاريّ.

١٠- وفي هذا كلّه وضح حجم التّجديد أو التّقليد في معالجات الأدب المسرحيّ المصريّ؛ حيث كانت المقارنة التّفصيليّة في كثير من الأحيان رائدَ الباحث ومرجعَه في خطواته كلّها؛

استشعاراً منه لخطورة إطلاق الأحكام على عواهنها. فربّما لا نشعر أنّنا قد نحكم على عمل أدبيّ بالإعدام تماماً حين نطلق حكماً عامّاً جازماً – غير مدعَم مع ذلك بالوثائق والمقارنات الدّقيقة – بأنّ هذا العمل يُقلّد هذا العمل الغربيّ أو ذاك، أو يحاكيه، أو يسير على منواله، أو يعتمد فكرته...إلخ، دون أن نقف أمام العمليْن تفصيلا.

١١- إذا كان الباحث مقتنعاً – حتّى هذه اللّحظة على الأقلّ – بأنّ النّماذج والشّخصيّات والأعمال الّتي عالجها في هذا البحث يمكنها أن تستوعب حركة الشّخصيّة الشّرّيرة وسماتها في المسرح المصريّ بعامّة، والأدب المسرحيّ منه بخاصّة، فإنّ هذا لا يمنع ترك الباب مفتوحاً على مصراعيه لأيّة إضافة جديدة لبحث الشّخصيّة الشّرّيرة في المسرح المصريّ؛ إيماناً منه بأنّ العلوم الإنسانيّة — والدّراسات الأدبيّة والفنّيّة منها بخاصّة — لا يستطيع أحد أن يقول فيها الكلمة الأخيرة ويغلق أبوابها بأحكامه.

كما يمكن الاستفادة بالنّتائج التّصنيفيّة والمقارنة في هذا البحث لتطبيقها في مجالات أخرى غير المسرح؛ في الرّواية والقصّة القصيرة، بل في السّينما والتّليفزيون أيضا.

١٢- وأخيراً يلفت الباحثُ النّظر — بقوّة — إلى الكاتب **علي أحمد باكثير**، الّذي ظهر للباحث واحداً من أكثر أدبائنا الّذين كتبوا للمسرح تجديداً في مجال اختيار موضوعاته من التّراث المصريّ والعربيّ والإسلاميّ معاً، وأيضاً في مجال رسمه لشخصيّاته، وأسلوبه في الكتابة للمسرح وفكره الّذي يبثّه من خلاله. وقد يلاحظ القارئ — مثلاً على هذا — أنّ باكثير تحتلّ مسرحيّاته والشّخصيّات الشّرّيرة الّتي رسمها المساحةَ الكبرى من هذا البحث، عن غير قصد، يعلم الله. ولأنّ الباحث عرف حجم تجديده في اختيار شخصيّاته، وفي رسم النّماذج المجتَلَبة من المسرح الغربيّ، وتميُّزَ فكره، واستمرار هذا الفكر في مسرحه كلّه، فقد رأى أنّه يستحقّ عناية أكبر مما ظفر به من لدن الدّارسين الجادّين حتّى الآن.

وعلى الله قصد السّبيل

قائمة المسرحيات المدروسة:

إبراهيم رمزي	:	الحاكم بأمر الله(١٩١٥)	دار الهلال	١٩٨١
محمد فريد أبو حديد	:	عَبْدُ الشّيطان(كُتِبتْ١٩٢٩)	دار المعارف بمصر	١٩٤٥
علي أحمد باكثير	:	شيلوك الجديد	دار الفكر العربيّ	١٩٤٥
		سرّ الحاكم بأمر الله أو لغز التّاريخ	دار الفكر العربيّ	١٩٤٧
توفيق الحكيم	:	نحو حياة أفضل(١٩٥١)	مكتبة الآداب	د.ت
		إيزيس (١٩٥٥)	مكتبة الآداب	د.ت
علي أحمد باكثير	:	شعب الله المختار	مكتبة مصر	١٩٥٦
		إله إسرائيل	دار الفكر العربيّ	د.ت
		أوزيريس	مكتبة مصر	١٩٥٩
		هاروت وماروت	مكتبة مصر	د.ت
		فاوست الجديد (لم تُطبع)		١٩٦٧
يسري الجندي	:	اليهوديّ التّائه (١٩٦٩)	نُشرت بمجلّة المسرح عدد ١٥	١٩٨٢

المصادرُ والمراجعُ

أوّلاً: المصادر والمراجع العربيّة:

القرآن الكريم

الكتاب المقدّس

د. إبراهيم حمادة: **معجم المصطلحات الدّراميّة والمسرحيّة**؛ دار الشّعب، القاهرة ١٩٧٠.

إبراهيم رمزي: **مسرحيّات إبراهيم رمزي**؛ دار الهلال، القاهرة ١٩٨١.

ابن الجوزي (أبو الفرج): **تلبيس إبليس**؛ مكتبة المتنبّي، القاهرة ١٣٦٨ هـ.

ابن الكلبيّ (أبو المنذر هشام): **الأصنام**، تحقيق أحمد زكي؛ دار الكُتب، القاهرة ١٩٢٤.

ابن هشام (أبو محمّد عبد الملك): **السّيرة النّبويّة**؛ مكتبة الكلّيّات الأزهريّة، القاهرة د.ت.

أحمد رشدي صالح (محرِّر): **ألف ليلة وليلة**؛ دار الشّعب، القاهرة ١٩٦٨.

د. أحمد شمس الدّين الحجّاجيّ: **الأسطورة في المسرح المصريّ الحديث**؛ دار الثّقافة، القاهرة ١٩٧٥.

: **العرب وفنّ المسرح**؛ الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة ١٩٧٥.

أحمد شوقي: **مجموعة مسرحيّاته** (مفرّقة)؛ الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة ١٩٨٢.

د. أحمد كمال زكي: **الأساطير، دراسة حضاريّة مقارنة**؛ مكتبة الشّباب، القاهرة ١٩٧٥.

: **دراسات في النّقد الأدبيّ**؛ دار الأندلس، بيروت ١٩٨٠.

أسعد رزّوق: **موسوعة علم النّفس**؛ المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت ١٩٧٩.

إسماعيل عاصم: **صدق الإخاء**؛ مطبعة الشّعب، القاهرة ١٩٠٥.

ألف ليلة وليلة: محمّد علي صبيح، القاهرة د.ت.

ألفريد فرج: **سليمان الحلبيّ**؛ دار الهلال، القاهرة ١٩٦٥.

: **الزّير سالم**؛ دار الكاتب العربيّ، القاهرة ١٩٦٧.

الألوسيّ: **نهاية الأرب في معرفة أحوال العرب**؛ المطبعة الرّحمانيّة، القاهرة ١٩٢٤.

إيجري، لايوس: **فنّ كتابة المسرحيّة**، ترجمة دريني خشبة؛ الأنجلو المصريّة، القاهرة د.ت.

إيسخولوس: **مسرحيّات إيسخولوس**، ترجمة د. إبراهيم سُكّر وتقديمه؛ الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة ١٩٧٢.

بريخت، بروتولد: **دائرة الطّباشير القوقازيّة**، ترجمة: د. عبد الرّحمن بدوي؛ روائع المسرح العالميّ ٣٠، الدّار المصريّة للتّأليف والتّرجمة والنّشر، القاهرة د.ت.

باورز، فابيون: **المسرح في الشّرق**، ترجمة: أحمد رضا؛ دار الكاتب العربيّ، القاهرة د.ت.
برادلي، أ.س.: **التّراجيديا الشّكسبيريّة**، ترجمة: حنّا إلياس؛ دار الفكر العربيّ، القاهرة د.ت.
بلفينش، توماس: **عصر الأساطير**، ترجمة: رشدي السّيسي؛ النهضة العربيّة، القاهرة ١٩٦٦.
بلوتارخوس: **إيزيس وأوزوريس**، ترجمة: د. حسن صبحي بكري؛ دار القلم، القاهرة د.ت.
تشابيك، كارل: **إنسان روسوم الآليّ**، ترجمة د. طه محمود طه؛ ط. الدّار القوميّة، القاهرة د.ت.
وسلسلة: من المسرح العالميّ، الكويت ١٩٨٢.
تشيني، شلدون: **تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف عام**، ترجمة: دريني خشبة؛ وزارة الثّقافة، القاهرة ١٩٦٣.
توفيق الحكيم: **التّعادليّة**؛ مكتبة الآداب، القاهرة ١٩٧٦.
: **سليمان الحكيم**؛ مكتبة الآداب، القاهرة د.ت.
: **محمّد**؛ مكتبة الآداب، القاهرة د.ت.
: **المسرح المنوّع** (مجموعة)؛ مكتبة الآداب، القاهرة د.ت.
الثّعلبيّ: **قصص الأنبياء**، المسمّى: **عرائس المجالس**؛ دار إحياء الكتب العربيّة، القاهرة د.ت.
جوته، يوهان فولفجانج: **فاوست**، ترجمة: محمّد عوض محمّد؛ لجنة التّأليف والتّرجمة والنّشر، القاهرة ١٩٧١.
: **أور فاوست (فاوست في الصِّياغة الأولى)**، ترجمة: د. مصطفى ماهر؛ الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة ١٩٧٥.
د. حسن محسن: **المؤثّرات الغربيّة في المسرح المصريّ المعاصر**؛ النّهضة العربيّة، القاهرة ١٩٧٩.
دريني خشبة: **أساطير الحبّ والجمال عند الإغريق**؛ دار الهلال، القاهرة ١٩٦٥.
: **أشهر المذاهب المسرحيّة**؛ وزارة الثّقافة، القاهرة د.ت.
دريوتون، أتيين: **المسرح المصريّ القديم**، ترجمة د. ثروت عكاشة؛ دار الكاتب العربيّ، القاهرة ١٩٦٧.
دريوتون، أتيين وجاك فانددييه: **مصر**، ترجمة عبّاس بيّومي؛ النّهضة المصريّة، القاهرة د.ت.
ديتشس، ديفيد: **مناهج النّقد الأدبيّ**، ترجمة د. محمّد يوسف نجم؛ دار صادر، بيروت ١٩٦٧.
ديرلاين، فردريش فون: **الحكاية الخرافيّة**، ترجمة د. نبيلة إبراهيم؛ نهضة مصر، القاهرة ١٩٦٥.
الرّازيّ (فخر الدّين): **التّفسير الكبير**؛ دار الفكر العربيّ، بيروت ١٩٧٨.

روز، هــ.ج.: **الدّيانة اليونانيّة القديمة**، ترجمة عبده رمزي جرجس؛ النّهضة العربيّة، القاهرة ١٩٦٥.

سامي خشبة: **قضايا معاصرة في المسرح**؛ وزارة الإعلام، بغداد ١٩٧٢.

سليم حسن: **مصر القديمة**؛ مطبعة كوثر، القاهرة د.ت.

د. سيّد عويس: **محاولة لتفسير الشّعور بالعداوة**؛ دار الكاتب العربيّ، القاهرة ١٩٦٨.

د. شكري محمّد عيّاد: **البطل في الأدب والأساطير**؛ دار المعرفة، القاهرة ١٩٧١.

شكسبير، وليم:**ريتشارد الثّالث**، ترجمة: د. عبد القادر القطّ؛ دار المعارف، القاهرة ١٩٥٩.

:**تيتوس آندرونيكوس**، ترجمة: صفيّة ربيع؛ دار المعارف، القاهرة١٩٥٩.

: **مكبث**، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا؛ من المسرح العالميّ، الكويت ١٩٨٠.

:**عطيل**، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا؛ من المسرح العالميّ، الكويت ١٩٧٨.

: **الملك لير**، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا؛ دار الهلال، القاهرة ١٩٧١.

: **هملت**، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا؛ دار القدس، بيروت د.ت.

: **يوليوس قيصر**، ترجمة محمّد عوّاد العسّاسي، من المسرح العالميّ، الكويت ١٩٧٧.

: **تاجر البندقيّة**، ترجمة د. مختار الوكيل؛ دار المعارف، القاهرة ١٩٨٠.

شيلر، فردريك: **اللّصوص**، ترجمة د. عبد الرّحمن بدوي؛ من المسرح العالميّ، الكويت ١٩٨١.

صلاح عبد الصّبور: **الأعمال الكاملة**؛ دار العودة، بيروت١٩٧٢.

الطّبريّ (محمّد بن جرير): **جامع البيان في تفسير القرآن**؛ المطبعة الأميريّة، بولاق، ١٣٢٣هـ.

طه باقر: **ملحمة كلكامش**؛ وزارة الإعلام، بغداد ١٩٧٥.

عبّاس علاّم: **أسرار القصور، أو: ملاك وشيطان**؛ مجلّة نادي المسرح٨- ٩، القاهرة يونيو، سبتمبر ١٩٨١.

عبّاس محمود العقّاد: **الله**؛ دار الهلال، القاهرة د.ت.

: **إبليس**؛ دار الكاتب العربيّ، بيروت د.ت.

عبد الرّحمن الشّرقاويّ: **الفتى مهران**؛ الدّار القوميّة ١٩٦٦.

: **ثأر الله (الحسين ثائراً؛ الحسين شهيدا)**؛ دار الكاتب العربيّ، القاهرة ١٩٦٩.

د. عبد المعطي شعراوي: **أساطير إغريقيّة**؛ الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة ١٩٨٣.

د. عبد الوهّاب المسيري: **موسوعة المفاهيم والمصطلحات الصّهيونيّة**؛ مؤسّسة الأهرام، القاهرة ١٩٧٥.

: **الأيديولوجيّة الصّهيونيّة**؛ سلسلة عالم المعرفة، الكويت ١٩٨٣.

د. عزّ الدّين إسماعيل: **قضايا الإنسان في الأدب المسرحيّ**؛ دار الفكر العربيّ، القاهرة ١٩٦٨.

: **توظيف التّراث في المسرح** (دراسة)؛ فصول مج ١، ع ١، ١٩٨٠.

: **عاشق الحكمة، حكيم العشق** (دراسة)؛ فصول مج ٢، ع ١، ١٩٨١.

عزّ الدّين المقدسيّ: **تفليس إبليس** (تقديم عبد الله نجيب)؛ دار القرآن الكرين، القاهرة ١٩٧٨.

عصام بهيّ: **الحكايات الشّعبيّة في المسرح الشّعريّ**؛ رسالة ماجستير غير منشورة، بنات عين شمس ١٩٧٩.

د. علي الرّاعي: **المسرح في الوطن العربيّ**؛ سلسلة عالم المعرفة، الكويت ١٩٨٠.

: **توفيق الحكيم: فنّان الفُرجة، فنّان الفكر**؛ دار الهلال، القاهرة ١٩٦٩.

: **مسرح الدّم والدّموع**؛ الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة ١٩٧٣.

: **مسرحيّات ومسرحيّون**؛ الأنجلو المصريّة، القاهرة ١٩٧٠.

فايس، بيتر: **ماراصاد**، ترجمة د. يسري خميس وتقديمه؛ روائع المسرحيّات العالميّة، القاهرة ١٩٦٧.

فرانكفورت، هـ، وآخرون: **ما قبل الفلسفة**، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا؛ المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر ١٩٨٠.

فرجسون، فرانسيس: **فكرة المسرح**، ترجمة جلال العشري؛ النّهضة العربيّة، القاهرة ١٩٦٤.

فرويد، سيجموند: **الموجز في التّحليل النّفسيّ**، ترجمة محمود علي وعبد السّلام القفّاش؛ دار المعارف، القاهرة ١٩٧٠.

فريزر، جيمس: **الفولكلور في العهد القديم**، ترجمة د. نبيلة إبراهيم؛ الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة ١٩٧٢.

: **الغصن الذّهبيّ**، ج١، ترجمة د. أحمد أبو زيد وآخرين؛ الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة ١٩٧١.

فيرمان، هـ. و. (مترجِم عن الهيروغليفيّة): **انتصار حُورَس**، ترجمة: د. عادل سلامة؛ من المسرح العالميّ، الكويت ١٩٧٢.

قصّة الأمير حمزة البهلوان المعروف بحمزة العرب: مكتبة الجمهوريّة، القاهرة د.ت.
كراب، ألكسندر هجرتي: **علم الفولكلور**، ترجمة: أحمد رشدي صالح؛ دار الكاتب العربيّ، القاهرة١٩٦٧.
كريمر، صمويل نوح: **أساطير العالم القديم**، ترجمة: د. أحمد عبد الحميد يوسف؛ الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة ١٩٧٤.
كلارك، جون هنريك وزميله (محرِّران): **تجارة الرّقيق**، ترجمة: مصطفى الشّهابي؛ دار الهلال، القاهرة١٩٨١.
لنداو، يعقوب: **دراسات في المسرح والسّينما عند العرب**، ترجمة: جميل المُغازي؛ الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة ١٩٧٢.
لويس، برنارد: **أرض السَّحرة**، تعريب حسين نصّار؛ مكتبة مصر، القاهرة ١٩٥٨.
مارلو، كريستوفر: **مأساة الدّكتور فاوستوس**، ترجمة: نظمي خليل؛ روائع المسرح العالميّ، وزارة الثّقافة، القاهرة د.ت.
ماكيافيلّي، نيقولا: **الأمير**، تعريب: لطفي جمعة؛ مطبعة المعارف بمصر، القاهرة ١٩١٢.
د. مجدي وهبة وكامل المهندس: **معجم المصطلحات العربيّة في اللغة والأدب**؛ دار الكتاب اللّبنانيّ، بيروت ١٩٧٨.
محمّد إبراهيم أبو سنّة: **حمزة العرب**؛ الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة ١٩٧١.
محمّد تيمور: **المسرح المصري (الجزء الثّالث من أعماله)**؛ الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة ١٩٧٤.
محمّد خليفة التّونسيّ: **الخطر الصّهيونيّ: بروتوكولات حكماء صهيون**؛ دار التّراث، القاهرة ١٩٧٧.
د. محمّد عاطف غيث: **قاموس علم الاجتماع**؛ الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة ١٩٧٩.
د. محمّد غنيمي هلال: **الرّومانتيكيّة**؛ نهضة مصر، القاهرة ب.ت.
: **النّقد الأدبيّ الحديث**؛ الأنجلو المصريّة، القاهرة ١٩٦٤.
: **النّماذج الإنسانيّة في دراسات الأدب المقارن**؛ نهضة مصر، القاهرة ١٩٧٦.
محمّد فؤاد عبد الباقي: **المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم**؛ دار الشّعب، القاهرة.

د. محمّد مندور: من فنون الأدب: المسرح؛ دار المعارف، القاهرة ١٩٦٣.
: المسرح النّثريّ؛ نهضة مصر، القاهرة د.ت.
: نماذج بشريّة؛ نهضة مصر، القاهرة د.ت.
: مسرح توفيق الحكيم؛ نهضة مصر، القاهرة د.ت.
محمّد مهران السّيّد: الحَربة والسّهم؛ الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة ١٩٧١.
د. محمّد يوسف نجم: المسرحيّة في الأدب العربيّ الحديث؛ دار بيروت، بيروت ١٩٥٦.
محمود تيمور: طلائع المسرح العربيّ؛ مكتبة الآداب، القاهرة د.ت.
: دراسات في القصّة والمسرح؛ مكتبة الآداب، القاهرة د.ت.
: أشطر من إبليس؛ دار المعارف (اقرأ)، القاهرة ١٩٥٣.
: طارق الأندلس؛ مكتبة الآداب، القاهرة ١٩٧٣.
: ابن جَلا؛ دار المعارف، القاهرة ١٩٥١.
: اليوم خمر؛ دار المعارف، القاهرة ١٩٤٩.
: صقر قريش؛ مكتبة الآداب، القاهرة د.ت.
: حوّاء الخالدة؛ مكتبة الآداب، القاهرة د.ت.
نيكول، ألارديس: المسرحيّة العالميّة، خمسة أجزاء، ترجمة عثمان نويّة وآخرين؛ الأنجلو المصريّة، القاهرة د.ت.
نيلسن، ديتلف، وآخرون: التّاريخ العربيّ القديم، ترجمة فؤاد حسنين؛ النّهضة المصريّة، القاهرة ١٩٥٨.
د. هاني الرّاهب: الشّخصيّة الصّهونيّة في الرّواية الإنجليزيّة؛ المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت ١٩٧٩.

المراجع الأجنبية

Cuddon, J. A Dictionary of Literary Terms: Penguin Books (London 1982).

Encyclopedia Britannica.

Fordham, Frieda: An Introduction to Jung s Psychology. Penguin Books (London 1953)0

Radice, Betty: The Ancient World Penguin Books (London 1980).

Smeed, J.W Faust in Literature, Oxford University Press 1975.

Steiner, Gorge: The Death of Tragedy. Faber and Faber (London 1978).

Styan; J.L; The Elements Of Drama. Cambridge Univ: Press (London 1967).

Taylor, Johan Russell: A Dictionary Of The Theatre: Penguin Books (London 1976).

Zimmerman, J.E.: A Dictionary of Classical Mythology: Harper and Row (New York 1964).

فهرســـت

فهرست